# L'IRONIE CLAUDÉLIENNE DANS *PARTAGE DE MIDI* :

## LE VERS AU SERVICE D'UN AMOUR CONFLICTUEL

par

MAI ANH TRAN-HO

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A.
en langue et littérature françaises

Janvier 2013

© Mai Anh Tran-Ho, 2013

# TABLE DES MATIERES

RÉSUMÉ ..... IV

ABSTRACT ..... V

REMERCIEMENTS ..... VI

INTRODUCTION ..... 1

CHAPITRE UN : UN DRAME NÉ SOUS LE SIGNE DU CONFLIT, ET UN POÈTE À TRAVERS SES PERSONNAGES ..... 15

Une question de vers : l'irrégularité au service de la réalité ..... 16

Amalric et Mesa : les rivaux ..... 18

Mesa et Ysé : les amants ..... 22

Conclusion ..... 38

CHAPITRE DEUX : JE EST UN AUTRE : LA PAROLE DU DRAMATURGE ..... 40

Perte de repères ..... 43

Amalric – Mesa : Garder ses ennemis proche ..... 47

Ysé – Amalric : Le jeu du chat et de la souris ..... 49

Mesa – Ysé : La demande ..... 50

Le dénouement ..... 54

Conclusion ..... 55

CHAPITRE TROIS : *PARTAGE DE MIDI*, EXEMPLE DE L'*ART POÉTIQUE* ..... 57

Progrès, scientisme et esthétique..... 61

L'*Art Poétique* : un travail de redéfinition lexicale ..... 70

L'*Art poétique* : calembour et poésie vitale ..... 76

Conclusion..... 81

CONCLUSION..... 85

BIBLIOGRAPHIE..... 89

# RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise cherche à comprendre de quelles manières Paul Claudel, dans l'écriture et la réécriture de *Partage de Midi*, a à la fois raconter le drame vécu et intégrer les réflexions sur sa propre expérience ainsi que ses conceptions poétiques et ses visions sur le langage et son époque. Pour ce faire, nous étudions l'œuvre en deux étapes, d'abord l'analyse de la première version, qui correspond aux premières émotions face au drame, puis l'analyse des deuxième et troisième versions, qui se posent en réponse à la première. Nous démontrons que le langage dans *Partage de Midi* affirme une évolution poétique du poète. Pour saisir ce processus, nous consacrons l'analyse à deux objets, les dialogues des rivaux et des amants et les didascalies. Nous tentons également de dégager des exemples de la présence de la parole du dramaturge à l'intérieur du texte dramatique. De plus, nous rattachons l'analyse de *Partage de Midi* à *L'Art poétique* de Claudel, œuvre importante qui expose sa conception du monde.

# ABSTRACT

This master's thesis aims to understand how Paul Claudel, in the writing and rewritings of *Partage de Midi*, tries at once to tell the story he lived, as well as integrate thoughts on his experience and his poetic conceptions on language and society. To do so, we look at the play from two perspectives: first, we analyze the first version, which corresponds to the first emotions of the poet towards the drama. Then, we examine the second and third rewritings, which come as a response to the first one. We demonstrate how language in *Partage de Midi* confirms the poetic evolution of Claudel. In order to grasp this process, the study focuses on two points: the dialogues of the rivals and of the lovers, and the stage directions. We also try to pull out examples of the presence of the author's voice within the play. Moreover, we draw a parallel between the analysis of *Partage de Midi* and Claudel's *Art poétique*, an important work in which he explains his visions of the world.

# REMERCIEMENTS

Certains remerciements vont de soi. Je les adresse tout d'abord à mon directeur de recherche, Normand Doiron, qui m'a accompagnée au long de cette expérience de recherche, au-delà de mes attentes. La réalisation de ce mémoire doit beaucoup à ses conseils, ainsi qu'à son travail de motivation constant. Confrontée à des doutes quant à la pertinence de terminer ce mémoire et le désir de me consacrer entièrement à ma vie professionnelle, j'ai bénéficié d'une confiance et d'une patience incommensurables de la part de Monsieur Doiron qui m'a permis de pousser plus loin ma recherche. Je le remercie encore une fois de sa générosité dans l'urgence. Qu'il soit assuré du plaisir que j'ai eu à travailler sous sa gouverne.

Un remerciement indispensable aussi à Tanka Gagné Tremblay pour la découverte de Paul Claudel.

D'autres remerciements sont plus inattendus. Je veux les adresser avant tout à mes amis qui m'offrent, pour chaque rencontre, la promesse d'un moment de répit en les retrouvant. Je veux aussi remercier Alexandre Cayla, pour son soutien énorme dans la dernière ligne droite et dont la mention sur cette feuille est une bien maigre compensation de ses efforts. Merci enfin, à mes parents et à mon frère pour leur présence constante et leur confiance inconditionnelle.

# INTRODUCTION

En 1948, lorsqu'il publie une nouvelle version de *Partage de Midi*, Paul Claudel souligne le double thème du drame : « Le premier, celui de l'adultère : le mari, la femme et l'amant. Le second, celui de la lutte entre la vocation religieuse et l'appel de la chair[1] ». Trois ans plus tard, dans les *Mémoires improvisés*, une série d'entretiens avec Jean Amrouche au cours desquels Claudel offre des pistes de lecture et des clés pour mieux saisir son œuvre, il réaffirme ce qu'il avait mentionné quelques années plus tôt à propos de *Partage de Midi* : « l'amour est un des engins, un des ressorts principaux d'une action dramatique[2] ». En effet, à parcourir l'œuvre dramatique claudélienne, on se rend bien compte que la plupart de ses pièces, sinon toutes, se dessinent autour du schéma d'une histoire d'amour. Mais au-delà d'une simple histoire de conquête, de ce choc entre deux sortes d'amour, « l'amour passion » et « l'amour sacramentel », comme le propose Jean Amrouche, c'est une longue exploration qui s'articule autour de l'idée de lutte et de conflit.

[1] Paul Claudel, *Partage de Midi*, p. 9.
[2] Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, p. 337.

Nombreuses sont les études qui retracent l'existence du poète pour expliquer son œuvre, chaque expérience pouvant servir de loupe de lecture. La plus souvent évoquée est sans nul doute sa conversion au christianisme en 1886 suivie du refus (ou de la perception du refus) de Dieu et de la rencontre de Rosalie Vetch (Rosalia Agnes Theresa Scibor) sur l'Ernest Simons. Une relation qui dura de la première rencontre en 1899 jusqu'en 1923.

Durant l'année 1900, Paul Claudel fait plusieurs retraites spirituelles à Solesmes puis à Ligugé. Il a 32 ans et a décidé d'entrer dans les ordres. Comme il le raconte dans ses *Mémoires Improvisés*, Dieu lui oppose un refus clair et net : il doit repartir, aller dans le monde, il ne trouvera pas Dieu dans les ordres, mais dans la vie. En octobre 1901, déçu, abattu, désorienté, Claudel repart alors en Chine – il est consul à Fou-Tchéou. Sur le bateau qui l'emmène, il rencontre pour la seconde fois Rosalie Vetch et son époux. Il est éperdument amoureux de Rosalie et commence une liaison qui durera jusqu'en 1904, provocant des scandales dans la société coloniale de Fou-Tchéou et une crise chez Claudel, qui ne peut accepter une liaison adultère. Le 1er août 1904, Rosalie Vecht, enceinte, le quitte sans lui dire et regagne l'Europe. Claudel lui écrit sans cesse, sans aucune réponse. Il regagne à son tour la France en avril 1905 et la poursuit sans succès. Il écrit en quelques mois une première version de *Partage de Midi* à trois personnages, puis très vite une seconde, la version dite de « 1905 », distribuée à très peu d'exemplaires. Il se fiance en décembre 1905 avec Reine Sainte-Marie Perrin, qu'il épousera en mars 1906.

Lorsqu'il écrit la première version de *Partage de Midi*, Paul Claudel souhaite surtout se défaire d'un drame qui l'obsède : sa relation adultère avec Rosalie Vetch. Dans la première écriture, les émotions sont exacerbées, le lyrisme exalté.

« Consulté, Mgr Baudrillard […] lui déconseilla la représentation pour des raisons de morale théâtrale et de convenances personnelles : "Vous me trouverez peut-être bien sévère, écrivait-il au poète le 16 février 1910. Mais j'avoue que je préfèrerais que *Partage de Midi* ne sortît pas du cercle intime de ceux qui l'ont lu. C'est trop violent, trop passionné […]. La Paix sur le passé.[3] » L'abbé Alfred Baudrillard, confesseur de Claudel, lui déconseilla aussi de faire réimprimer et de laisser jouer sa pièce. Le poète suit ces conseils avec quelques difficultés au départ, notamment le 4 novembre 1916 lorsqu'il donne un premier commentaire public et laisse interpréter quelques scènes de son drame[4]. Il gardera le silence sur cette pièce dont le sujet est « le Péché » jusqu'à sa rencontre avec Jean-Louis Barrault.

Si, entre 1917 et 1948, le poète a mis de côté le projet de voir *Partage de Midi* affronter l'épreuve de la rampe, le désir de présenter ce drame au monde ne s'effacera point de son esprit. Bien que la pièce clôt « la série des drames essentiellement poétiques et confidentiels[5] » comme le souligne souvent la critique claudélienne, *Partage de Midi* ne sera jamais réellement achevé : la

[3] Michel Lioure, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, p. 138.
[4] Paul Claudel, *Partage de Midi : un drame revisité 1948-1949*, p. 17.
[5] Les premiers essais dramatiques constitués de *L'Endormie* et de *Fragment d'un drame*, ainsi que les pièces que Claudel réunit en 1901 sous le titre *L'Arbre*, c'est-à-dire *Tête d'Or* (deux versions), *La Ville* (deux versions), *La Jeune Fille Violaine* (deux versions), *L'Échange* et *Le Repos du Septième Jour*.

version pour la scène, de 1948, et la dite « nouvelle version » de 1949 en sont des preuves concrètes. De l'aveu même de Claudel, la crise ouverte par *Partage de Midi* durera vingt-cinq ans au moins.

De la version de 1906 à celles des années 1940, Paul Claudel n'aura plus besoin de témoigner de son aventure avec la femme interdite. C'est désormais le désir de mettre en mots de manière plus « objective », si on peut dire, et de mettre sur scène cette expérience dont le thème représente pour le poète l'exemple, d'une part, de la lutte de la chair contre l'esprit et donc, de cette conception claudélienne du monde axé sur le conflit, et, d'autre part, sa vision dramatique et sa pensée esthétique. « En 1905, écrira Claudel, quand j'ai composé la première version, […] je ne cherchais qu'à donner ouverture à mes sentiments dans le langage qui était alors le mien.[6] » Au-delà de ce drame « banal » édifié sur les thèmes de l'adultère et de la lutte entre la vocation religieuse et l'appel de la chair[7], c'est donc une quête poétique qui se dégage. Le langage de Claudel évolue et met à profit ce double thème, ainsi que le rapport du poète face à son époque.

Bien que la critique ait davantage remarqué « la mutation de l'esthétique claudélienne[8] » entre les premiers drames et ceux à partir de *L'Échange*, les diverses modifications au niveau du vers, les ajouts et les suppressions d'une version à l'autre de *Partage de Midi* révèlent, à un niveau peut-être plus microscopique mais non moins pertinent, cette même évolution.

---

[6] Michel Lioure, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, p. 277.
[7] Paul Claudel, *Partage de Midi*, édition de Gérald Antoine, p. 45.
[8] Michel Lioure, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, p. 290.

Ce qu'on retrouvera dans les versions ultérieures est un texte plus réflexif. Tout dans la version originale vise à accentuer la douleur de Mesa. Les autres personnages existent à peine en dehors de leur relation au personnage central. Une quarantaine d'années plus tard, les liens tissés entre les personnages gagnent en épaisseur. Le dialogue semble plus réel, moins impressionniste. « Le réalisme dramatique et psychologique exigeait un langage plus familier et plus proche de la conversation quotidienne.[9] » Les personnages semblent eux aussi plus réels, chacun doté d'une personnalité mieux définie et d'une lutte particulière. L'idée du conflit ne réside donc plus seulement au sein du drame de l'adultère, mais s'impose dans le for intérieur de chacun des personnages. L'unité dramatique ainsi resserrée, les figures sont « mutuellement enchainées par leur propre volonté de domination ou de soumission[10] ». La tension entre les personnages s'en voit évidemment mieux servie. Et en simulant l'intimité entre les personnages par un langage plus relâché, Claudel tente ainsi d'exacerber leur différence ou leur désir de s'élever les uns au-dessus des autres.

Claudel soulignait que « dans les relations des êtres humains entre eux, presque tout est amour ou haine, suivant les formes diverses qu'entraînent ces passions réciproques et contradictoires[11] ». Au-delà du couple amoureux, cette logique de tension s'attache à toute relation humaine, comme le soutient Michel Lioure dans *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*. « Les divisions familiales, sociales, spirituelles et politiques fortifient en lui la vision spontanée d'un monde

[9] *Ibid*., p. 289.
[10] *Ibid*., p. 294.
[11] *Ibid*., p. 338.

en conflit, […] cet universel antagonisme[12] ». Au-delà de *Partage de Midi*, au-delà aussi de ses autres pièces, le poète offre une conception du monde fondée sur cette opposition.

Paul Claudel écrivait déjà à propos de cette tension inhérente à ses pièces, dans une lettre à Georges Batault, en date du 28 janvier 1907 : « toute mon œuvre, qui n'est pas encore finie, consiste dans cette espèce de lutte entre ces deux mondes[13] ». Ces deux mondes que mentionne le poète, c'est celui du monde terrestre et celui du monde divin. Ce thème du « conflit des séductions charnelles et des aspirations spirituelles[14] » sature l'exégèse claudélienne. Mais même « si les souvenirs et les expériences de l'écrivain forment la matière même du drame et en dictent les thèmes majeurs, c'est sa vision personnelle du monde qui en gouverne la forme et le ton[15] », comme l'affirme Michel Lioure.

Le poète opère dans cette œuvre un double travail : il raconte un événement, tout en introduisant dans le récit les réflexions que cet événement lui a inspirées. Un champ d'étude fertile s'est créé autour de l'amour et de sa dualité (charnel/spirituel), mais ces nombreuses études ont cherché dans les expériences du poète une clé de lecture. À force d'invoquer cette foi indéniable, le poète s'est forgé de lui-même une image austère. Pourtant, cette distance que prenait Claudel pour observer le monde représentait un poète dans une tour d'ivoire plus qu'un ermite en retraite spirituelle. La question poétique lui était aussi essentielle que la question spirituelle. En fait, l'une ne va pas sans l'autre. La réflexion amorcée par

[12] *Ibid.*, p. 44.
[13] *Ibid.*, p. 38.
[14] *Ibid.*, p. 107.
[15] *Ibid.*, p. 21.

Yvette Bozon-Scalzitti dans *Le verset claudélien : une étude du rythme (Tête d'Or)* en 1965[16] sur la forme des pièces de Claudel expose bien cette relation intrinsèque entre le poétique et le spirituel, mais la critique a peu creusé cette piste d'analyse avant la dernière décennie[17]. Ce n'est qu'avec la thèse de Carla Van den Bergh que le vers claudélien fera l'objet d'une étude approfondie et, de surcroît, à l'intérieur d'une réflexion plus vaste sur le verset français du XIX$^{e}$ et XX$^{e}$ siècles.

Carla van den Bergh propose une mise au point historique autour du vers libre, du verset, et du poème en prose. Elle montre que le verset prend implicitement sa source dans la Bible et la tonalité épique, et qu'en dehors de la référence biblique, il n'y a pas de critères permettant de le reconnaître comme forme esthétique. Le verset est alors rattaché à la prose prophétique, vue comme poétique parce que nombreuse, mais prenant la forme de paragraphes brefs, incompatibles avec la période. Dans les deux cas, écriture biblique ou prose nombreuse, il s'agit de modèles anciens, qui empêchent le verset d'être vu comme un mode moderne d'expression. Obéissant à une structuration interne et à une rythmique récursive, le verset s'oppose à la prose, sans avoir les caractères du vers ; en outre, sa compacité et son développement le distinguent du vers libre.

---

[16] Yvette Bozon-Scalzitti, *Le verset claudélien : une étude du rythme (*Tête d'Or*)*.

[17] Voir Pascale Alexandre-Bergues, « La rime claudélienne. L'exemple de la "Corona benignitatis anni Dei" » dans Michel Murat et Jacqueline Dangel (dir.), *Poétique de la rime*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 413-439 ; Michèle Aquien, « Une forme paradoxale. Le verset claudélien dans *Tête d'Or* », *Études littéraires*, XXXIX, 1, p. 83-92 ; Michel Banniard, « Le verset claudélien. Remarques sur ses sources patristiques et sur son originalité formelle » dans Didier Alexandre (dir.), *L'Écriture de l'exégèse dans l'œuvre de Paul Claudel*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2008, p. 175-191 ; Lia Kurts-Woeste, « Le rythme dans *Tête d'Or* de Claudel. Une politique de l' "iambe" », dans Didier Alexandre (dir.), *L'Écriture de l'exégèse dans l'œuvre de Paul Claudel*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2008, p. 211-234 ; Pascal Lécroart, « Parole humaine et langage poétique dans *Tête d'Or* », dans Didier Alexandre (dir.), *L'Écriture de l'exégèse dans l'œuvre de Paul Claudel*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2008, p. 181-196 ; Sylvie Thorel-Cailleteau, « Sang chrétien, flots rythmiques » dans Dominique Millet-Gérard et José-Luis Diaz (dir.), *Voir* Tête d'Or, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2006, p. 139-158.

Mais ces critères obéissent à un continuum qui rend la reconnaissance formelle incertaine et implique une perpétuelle renégociation dans l'acte de lecture. Ceci conduit à revenir sur la théorisation de notions centrales, notamment celle du rythme.

Cette question du rythme et du verset a aussi été reprise en 2007 par Sandrine Larraburu Bédouret, dans *Le nombre dans le verset de* Tête d'Or *de Paul Claudel*, qui s'intéresse aux solutions expérimentées par Claudel et à la notion de nombre sur laquelle il s'appuie pour éluder la versification traditionnelle. Les études se sont de plus en plus concentrées sur Claudel et son esthétique au fil des dernières années jusqu'à l'étude d'Emmanuelle Kaës, *Paul Claudel et la langue*.

Paul Claudel use de la métaphore biologique du pouls pour penser une théorie du rythme reposant sur le souffle vital et relier rationnellement rythme du sujet et rythme poétique. Il lie donc rythme cardiaque et alternance binaire, vecteur d'harmonie entre l'homme et le monde. Cette alternance binaire ne repose pas sur un mouvement mécanique, mais sur la constitution d'un groupe accentuel (dernière syllabe du groupe accentuée) reposant sur des parallélismes, des jeux de sonorités, des répétitions. La structure de lutte évoquée plus tôt se transpose dans la parole poétique claudélienne, qui se dote alors d'une cadence particulière, en harmonie avec le mouvement émotif du sujet qui l'énonce. Le dramaturge définit

son vers comme une « unité respiratoire et émotive » qui doit « guider [le comédien] dans la déclamation[18] ». Le vers claudélien est une *unité de sens*.

Le comédien doit travailler, non pas la phrase, mais l'émotion sous la phrase qui fait jaillir la parole. Il ne faut pas, dit Claudel, « chercher […] à faire comprendre toutes les nuances du texte et à faire un sort à chaque mot, mais se placer dans un tel état d'esprit que le texte ait l'air d'être l'expression obligée de la pensée du personnage, un moment incarné[19] ». L'écriture dramatique claudélienne est donc conçue pour s'incarner dans un corps et dans une voix. Claudel insiste : « Il ne s'agit donc pas de *détailler* et de *nuancer*, de colorier tout le rôle également et indifféremment, mais de s'attacher dans chaque scène aux sommets d'expression qui commandent tout le reste.[20] » Le comédien doit se laisser guider par l'unité émotive qui règle également la respiration, plutôt que par une logique cognitive du texte et des mots. Somme toute, « à chaque moment du drame correspond une attitude, et les gestes [et la voix] ne doivent être que la composition et la décomposition de cette attitude[21] ». Souvent ce qui émeut le plus chez un acteur, ce n'est pas tant ce qu'il dit, c'est ce qu'on sent qu'il va dire, écrivait Paul Claudel[22].

Dans *Partage de Midi*, Claudel ne donne pas réellement à voir la conversation, mais plutôt les émotions qu'elle cache. Les silences sont aussi importants que les instances d'énonciation et nous permettent de comprendre les relations et la tension entre les personnages. Ceux-ci sont d'abord sur le seuil

[18] Paul Claudel, *Mes idées sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1966, p. 36.
[19] *Ibid.*, p. 36.
[20] *Ibid.*, p. 37.
[21] *Ibid*, p. 37.
[22] *Ibid*, p. 37.

d'une action, « pétrifiés dans la chaleur, pétrifiés dans la verdeur, la crudité et la tension de leurs rapports », figés dans le discours.

Au fil de la lecture, on comprend qu'Ysé et Mesa ne parviennent pas à exprimer leur amour : ils préfèrent le mutisme et l'observation à la révélation, le mensonge et le jeu à la confrontation. Les silences et la prise de parole agissent ainsi comme point de jonction entre le désir et l'acte. Par son vers, Claudel révèle et tourne en satire ce qui sert de modèle ou de référence dans la société (le bourgeois et l'argent face au poète). Il utilise de manière critique la forme du vers dans lequel il déconstruit les mots et la langue, les signes et les symboles et leurs sens liés au microcosme de la société bourgeoise de la fin du XIX$^{e}$ et du début du XX$^{e}$ siècles.

Claudel explore le langage, et surtout celui des amants et des rivaux, pour exposer sa conception de la langue et du monde. Il pointe du doigt les failles de la langue lorsqu'elle est prise littéralement. Ses personnages prétendent comprendre les choses, mais se limitant au sens littéral, ils ignorent les subtilités du langage, ses métaphores et ses images, ce qui engendre le comique, dans l'une de ses formes canoniques. Le rire découle de la stupidité présumée du personnage qui ne saisit pas le sens figuré, tandis que le drame surgit de ce « déchirement d'une âme écartelée entre des élans et des aspirations contradictoires[23] ».

Le théâtre, faisant appel tant au corps qu'à la voix du comédien, est le lieu privilégié d'une mise en scène de la présence humaine. Cette présence est signalée par l'instance d'énonciation. Dire au théâtre, c'est faire. La voix possède ainsi une

[23] Michel Lioure, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, p. 55.

fonction qui dépasse son usage discursif habituel. Elle peut être représentation d'un système social : ainsi la société bourgeoise dans *Le Misanthrope* de Molière ; ainsi la société aristocratique dans *Bérénice* de Racine, où l'aristocratie, déguisée à la romaine, transpose la tragédie de la noblesse qui lui échappe, en conflit politique et sentimental. Tels sont les amants, Titus et Bérénice, qui n'arrivent pas à se dire adieu.

Plusieurs compagnies de théâtre contemporaines ont posé cette structure particulière du vers au centre de leur réflexion et de leur mise en scène. La compagnie *Divine Comédie*, qui a présenté la pièce *Partage de Midi* en 2009, écrit dans son programme :

> Découverte d'un rythme, d'un appareil à penser, abrupt, sans fioriture, où chaque vers suit l'émergence d'une vérité intérieure. Découverte d'une force humaine en proie à des combats essentiels, le volontarisme contre le lâcher prise, la quête de sens contre la quête de profit. Découverte d'une machine stylistique vertigineuse, brassant les codes du boulevard et de la tragédie, racine de la modernité théâtrale.

L'étude du texte théâtral claudélien négligeait les indications scéniques jusqu'à la publication de la thèse de doctorat de Garance Hudrisier, *Les didascalies dans le théâtre de Claudel* (2001)[24], qui met en lumière l'importance, notamment, que prend le langage gestuel dicté par les instructions données par le dramaturge. Il faudrait alors considérer le texte dramatique comme étant à la fois une partition vocale (versification) et corporelle (didascalies externes et internes). Le concept de « texte-partition » est utilisé pour englober les éléments de la langue, de la voix et de la mise en scène du corps inhérents au texte dramatique.

[24] Garance Hudrisier, *Les didascalies dans le théâtre de Claudel*.

Le comédien détient alors entre ses mains des instructions claires pour mettre en forme son jeu vocal et physique. Ce concept contemporain découle de nombreux travaux dont ceux d'Anne Ubersfeld[25] (sur la notion de texte troué), d'Henri Meschonnic[26] (sur le concept de partition vocale), ainsi que ceux de Walter J. Ong[27] et de Paul Zumthor[28].

En étudiant le glissement du drame réel au réalisme dramatique, ce mémoire veut explorer le travail sur la structure et le fondement du vers claudélien avec un intérêt particulier pour l'articulation des dialogues, du mot et de la phrase. Pour le poète, le sens d'un mot réside dans le contexte de la phrase, c'est la phrase qui en donne le sens.

Notre travail veut ajouter aux études sur *Partage de Midi* une analyse textuelle plus approfondie. D'une version à l'autre de *Partage de* Midi, et en parallèle de l'analyse des vers, nous révèlerons le glissement de la réflexion née de « la lutte entre la vocation religieuse et l'appel de la chair[29] » à la réflexion poétique. Il nous apparaît donc – et c'est là la thèse que nous tenterons de défendre au cours de ce mémoire – que cette lutte, ainsi exprimée en 1948, est présente dans la première version de *Partage de Midi*, autant que dans sa réécriture pour la scène. Cette lutte est là, dans le travail du vers et dans l'évolution de la versification claudélienne.

---

[25] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*.
[26] Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*.
[27] Walter J. Ong, *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*.
[28] Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*.
[29] Paul Claudel, *Partage de Midi*, p.9.

Il s'agira, dans le premier chapitre, d'analyser les relations entre les personnages, amants (Ysé et Mesa) et rivaux (Amalric et Mesa) et de voir comment ce qu'ils disent ne mène logiquement pas à la fin dramatique connue, car leur discours n'exprime pas leur intention profonde et n'est qu'un détour pour exprimer l'inaccessible et le conflit. Le concept de texte-partition sera présenté dans le deuxième chapitre. Avec la version pour la scène, et après de nombreuses années de réflexion sur la langue, Paul Claudel met en œuvre son idée d'un vers structuré sur les divers élans passionnels de ses personnages et l'accentue avec l'ajout de didascalies. Dans le troisième chapitre, nous dresserons un parallèle entre la conception poétique qui se dégage de la pièce et celle articulée dans l'*Art poétique*. Nous verrons ensuite que l'ironie est perceptible dans cette « dissociation qui se manifeste entre ce qu'affirment les paroles et ce qu'exprime le corps[30] » et qu'elle n'est possible que par les réécritures dramatiques, qui ont permis à Claudel, à la fois l'amoureux, l'homme de foi et le poète, de poser un regard distancé, ce regard ennemi dont parle Mallarmé, sur sa relation avec Rosalie Vetch.

[30] Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, p. 161.

## CHAPITRE UN :

UN DRAME NÉ SOUS LE SIGNE DU CONFLIT,

ET UN POÈTE À TRAVERS SES PERSONNAGES

Dans ce premier chapitre, il s'agira de confronter les versions scéniques à la version de 1906 et d'en relever les variantes pour démontrer comment les changements dans le corps du texte et dans sa construction même transforment l'expérience réelle en un drame réaliste. Sans analyser le drame de manière exhaustive, nous nous attarderons aux scènes ou moments importants du drame. Il s'agira de pousser la réflexion amorcée par les analyses de Gérald Antoine dans *Partage de Midi : un drame revisité*. Nous nous proposons d'étudier le glissement du lyrisme à la familiarité, du drame réel au réalisme dramatique.

**Une question de vers : l'irrégularité au service de la réalité**

« Je vois que mon vers vous cause un certain étonnement. Pourquoi ? C'est simplement le vers ordinaire libéré de la rime et d'un compte déterminé de syllabes, mais l'essentiel y est qui est une certaine réunion de sonorités et d'idées que comporte tel souffle.[31] » Voici ce qu'adresse Claudel, le 31 août 1907, à Eugène Marsan pour répondre à son article qu'il consacre à *Partage de Midi* dans

[31] Paul Claudel, *Partage de Midi : un drame revisité, 1948-1949*, p. 16.

*L'Occident*. Il importe d'expliquer d'abord sommairement les fondements de la construction du vers de Claudel pour mieux avancer notre analyse.

Le vers claudélien suit le rythme de la respiration. Le comédien doit travailler, non pas la phrase, mais l'émotion sous la phrase qui fait jaillir la parole. Il ne faut pas, dit Claudel, « chercher […] à faire comprendre toutes les nuances du texte et à faire un sort à chaque mot, mais se placer dans un tel état d'esprit que le texte ait l'air d'être l'expression obligée de la pensée du personnage, un moment incarné[32] ». L'écriture dramatique claudélienne est donc conçue pour s'incarner dans un corps et dans une voix. Claudel insiste :

> Il ne s'agit donc pas de ***détailler*** et de ***nuancer***, de colorier tout le rôle également et indifféremment, mais de s'attacher dans chaque scène aux sommets d'expression qui commandent tout le reste. Souvent ce qui émeut le plus chez un acteur, ce n'est pas tant ce qu'il dit, c'est ce qu'on sent qu'il va dire[33].

L'essentiel réside donc dans l'émotion plutôt que dans l'énonciation. Le comédien doit se laisser guider par l'unité émotive qui règle également la respiration, plutôt que par une logique cognitive du texte et des mots.

Dans cette poétique de la parole intervient alors un facteur fondamental : le rythme. Le vers dramatique claudélien, qui est un vers libre, se fonde sur un rythme corporel qui appelle la voix et la scène. Le poète explique que sa division en vers est fondée sur les reprises de la respiration découpant la phrase en unités émotives[34]. Il préfère la lenteur à tout ce qui serait « trop violent, trop saccadé,

---

[32] Paul Claudel, *Mes idées sur le théâtre*, p. 36.
[33] *Ibid*., p. 37.
[34] *Ibid*., p. 38.

trop abrupt […] pas de grimaces ni de convulsions[35] ». Le poète est loin de prôner la psalmodie, il souhaite simplement que « l'enchantement qui unit les personnages les uns aux autres sans violences excessives[36] » ne soit pas brisé, que l'instance d'énonciation poétique demeure.

Somme toute, « à chaque moment du drame correspond une attitude, et les gestes [et la voix] ne doivent être que la composition et la décomposition de cette attitude[37] ». Il faut donc étudier le vers claudélien en tenant compte de la situation d'énonciation davantage que de ce qui est énoncé. Le vers étant une « unité respiratoire », le lecteur trouvera que les reprises d'haleine ne coïncident pas toujours avec la ponctuation (points et virgules de la phrase), qui est purement objective et logique. Le vers claudélien est, si on peut dire, une partition de l'émotion sous-jacente à la parole. Nous étudierons donc, dans les prochaines lignes, comment Claudel traduit les émotions de ses personnages et comment leur relation évolue de la version originale aux versions scéniques.

**Amalric et Mesa : les rivaux**

Amalric et Mesa sont rivaux : ils convoitent tous les deux la même femme. Le premier fait partie du passé d'Ysé, l'autre symbolise l'avenir. Dans la première version, les deux semblent exister quasi indépendamment l'un de l'autre, sans que leur rivalité teinte leur dialogue. Cependant, dans les réécritures pour la scène, Claudel accentue leur familiarité par divers ajouts, qualifiés de « variantes de

[35] *Ibid.*, p. 38.
[36] I*bid.*, p. 38.
[37] *Ibid.*, p. 38.

dimension restreinte » par Gérald Antoine[38], mais qui ont une réelle importance, puisque ces ajouts affectent non seulement le jeu potentiel des acteurs mais également la lecture du drame.

Le texte accumule donc les termes ou tournures familières, qui viennent donner du relief à une expression neutre, les appellations, les interpellations ou les prises à témoin, de nombreuses exclamations et des jurons et des blasphèmes.[39] Ces variantes se présentent surtout dans les répliques d'Amalric et d'Ysé.

Dès la première réplique de la pièce, le glissement se fait. La relation entre Amalric et Mesa est d'emblée plus familière dans les versions de 1948 et 1949 : « Vous vous êtes laissé enguirlander[40] », lit-on simplement dans la version de 1906. Dans les réécritures, la première phrase de la pièce devient : « Mon bon ami, vous vous êtes laissé enguirlander » (1065 et 1143, nous soulignons). Pour rendre cette relation dominé-dominant on ne peut plus claire, la seconde réplique d'Amalric exprime son amour, « Alors ne la faites pas. Croyez-moi, je vous aime bien : ne la faites pas » (983), et, quarante ans plus tard, sa pitié pour Mesa, « Alors ne la faites pas. Croyez-moi, / Je vous aime bien, Mesa ! Oh ! comme on l'aime son petit Mesa ! Ne le faites pas » (1065, nous soulignons) ; « Alors ne la faites pas. Croyez-moi ! / Je vous aime bien, Mesa. Oh ! comme on l'aime son petit Mesa ! ne la faites pas » (1143, nous soulignons) Le dramaturge renvoie aussi à la ligne la déclaration « Je vous aime bien » ce qui pourrait suggérer que le vers se dise sur un autre ton, d'un autre souffle.

---

[38] Paul Claudel, *Partage de Midi : un drame revisité, 1948-1949*, p. 47.
[39] *Ibid*., p. 47-49.
[40] Paul Claudel, « Partage de Midi », *Théâtre I*, p. 983. Désormais, les références à cet ouvrage se feront dans le texte.

Amalric semble s'inquiéter pour « son petit Mesa », il semble vouloir le conseiller, mais le développement de l'intrigue démontre bien qu'Amalric méprise Mesa et il est alors possible de lire l'ajout « …Mesa ! Oh ! comme on l'aime son petit Mesa ! » du texte original à la version de 1948 comme une raillerie. D'abord moquerie peut-être sans mal, dans la version de 1949, l'ajout de l'exclamation à « Croyez-moi ! » insiste sur la volonté qu'a Amalric de convaincre Mesa.

Dans la première version, pour donner la même force de persuasion, avant l'arrivée d'Ysé, Amalric répète son conseil : « Je vous le dis, prenez garde à vous, mon petit Mesa. / Et que dites-vous de sa femme ? ». Dans cette version, il n'avait pas encore usé de mots familiers qui pourraient démontrer une intimité. Dans la deuxième et troisième versions, on lit : « Qu'est-ce que vous en dites de la femme, mon petit gars ? » ; « Ah ! ah ! qu'est-ce que vous en dites, de la femme, mon petit gars ? » Les interpellations d'Amalric à Mesa sont de plus en plus infantilisantes.

Pour venir accentuer leur différence, Claudel retouche également quelques lignes de Mesa après le passage d'Ysé et de De Ciz : ainsi « je ne connais rien aux femmes » (985) devient « je ne connais <u>pas grand chose</u> aux femmes » (1068), puis « je ne connais <u>pas grand'-chose</u> aux madames » (1147).

La rivalité demeure : Amalric reconnaît l'amateurisme de Mesa tout en admettant qu'Ysé a un intérêt pour lui, qu'il ne comprend pas. Au fil des réécritures, on voit une intimité émerger à travers la rivalité. En 1906, on lit

« Cela est vrai. Et les femmes ne connaîtront jamais rien à vous » (985). En 1948, « Ah ! pour ça, bien sûr, que c'est vrai ! / Et les Madames ne connaîtront jamais rien à vous. / […] / Pourtant vous lui plaisez, c'est drôle, elle a peur de vous, et elle veut savoir ce que vous pensez d'elle » (1068). Et en 1949, « Ah ! pour ça, bien sûr que c'est vrai ! / Et les madames ne connaîtront jamais rien à vous. / […] / Pourtant vous lui plaisez. C'est drôle, elle a peur de vous **!** et elle veut savoir tout le temps ce que vous pensez d'elle. C'est vexant pour moi, vous ne trouvez pas ? » (1147).

Leur rivalité ne se concrétisera qu'au troisième acte, lorsqu'ils en viendront aux poings : « C'est drôle, comme on se comprend quand on se bat avec quelqu'un. Nous nous sommes mieux compris, en une minute, Mesa et moi, que toute une vie côte à côte » (1131).

Le contexte de la conversation ne semble pas d'emblée conflictuelle : les quatre personnages discutent de façon mondaine sur le pont d'un bateau. Pourtant, la structure du vers suggère que une tension qui s'exacerbe au fil des réécritures. Les deux hommes désirent la femme interdite, mais leur désir demeure au niveau de sa formulation à cause, d'une part, de leur double présence et, d'autre part, de celle du mari qui oblige une « politesse » qui empêche l'expression violente du désir amoureux. Cette situation construit un dialogue, qui doit jouer un double jeu : suggérer ce que les mots ne peuvent dire.

**Mesa et Ysé : les amants**

Après la présentation des rivaux, ceux-ci ont la possibilité de dialogue, chacun à leur tour, avec l'objet de leur convoitise, Ysé.

*Acte I : La rencontre et l'aveu*

L'acte premier se situe sur « la plage, face au public, d'un paquebot, en route vers l'Extrême Orient, quelque part dans l'océan Indien » (1065). Il est important de noter ici que l'espace et le temps dans *Partage de Midi* sont flous. Le lecteur-spectateur ne peut jamais précisément localiser l'action. Ceci s'ajoute au fonctionnement atypique du dialogue, qui ne sert pas tant à faire avancer l'action – supposément le voyage vers l'Orient dans ce premier acte – qu'à exposer les êtres et leur for intérieur par la parole.

Nous connaissons d'ores et déjà les rapports entre les personnages : Ysé est l'épouse de De Ciz et l'amante d'Amalric. Elle veut à présent être aimée de Mesa : « J'estime ce garçon et je voudrais qu'il m'aime et m'estime » (1077). Nous allons apprendre ici qu'elle est convoitée par Mesa, auquel elle ne se montrera pas insensible.

Nous pouvons supposer, par le cadre spatial, qu'il y a toujours quelque œil ou oreille attentifs et prêts à épier les conversations. Ysé dira à Amalric : « Qu'est-ce que les gens pensent ? Je le vois qui nous regarde. / Et je suis sûre qu'il nous a vus hier / Lorsque vous m'avez embrassée » (1077). Ceci permet de croire que lorsqu'Ysé et Mesa se retrouveront seuls, le temps de se dire leur

intérêt l'un pour l'autre sera court, et qu'ils devront être prudents. Pourtant, nous allons voir que ce dialogue entre les deux amants est le plus long de l'acte I et que certaines paroles et gestes ne cachent nullement l'affection qu'ils ont l'un pour l'autre.

C'est donc la première fois qu'Ysé et Mesa se retrouvent seuls et le lecteur-spectateur peut pressentir que quelque chose va se passer, qu'un aveu va être fait. La rencontre débute par la didascalie : « Rentre Mesa qui se dirige gauchement vers Ysé, et, voyant qu'elle ne le regarde pas, il reste hésitant » (1079). Le dialogue ne sera donc pas amorcé par les yeux, par un regard, mais par la parole, et le sujet de l'échange ne sera pas caché :

> Mesa. – Qu'est-ce que vous lisez là qui est défait et déplumé comme un livre d'amour ?
>
> Ysé. – Un livre d'amour. (1079)

Cette répétition du groupe nominal « un livre d'amour », qui paraît n'avoir guère d'incidence, attire en fait l'attention du lecteur-spectateur de manière remarquable sur le dénouement de la pièce.

Ysé s'emporte rapidement, décrivant ce que Mesa croit ou espère être l'amour, mais il sera vite désillusionné.

> Ysé. – C'est toujours trop long. Un écrit d'amour, cela devrait être si soudain
>
> Qu'une fleur, par exemple, un parfum, vous voyez bien que l'on a tout eu, qu'on a tout, que l'on aspire tout,
>
> D'un seul trait, que cela vous fit faire ah ! seulement ;
>
> Un parfum si droit, si prompt que cela vous fit

> Sourire seulement, un petit peu : ah ! et voilà que l'on est parti!
>
> Mesa. – Ce n'est pas une fleur que l'on respire.
>
> Ysé. – L'amour ? Nous parlions d'un livre. […] (1080)

Nous voyons ici comment le vers claudélien ne respecte pas la phrase, mais bel et bien l'émotion. Ysé s'emporte rapidement, on note cette suite de « que » qui confère au vers un rythme haletant, essoufflé, une émotion qui s'élève. Elle dira sa réplique d'un souffle, comme dans l'idée d'une inspiration qu'il faut prendre (respirer le parfum).

Au cas où le vers n'exprimerait pas assez bien cette idée du souffle, qui est au cœur de la parole et du vers claudélien, de l'émotion à la base de l'énonciation, Claudel laisse ses personnages l'expliquer un peu plus clairement :

> Ysé. - […] Mais l'amour même,
>
> Ça, je ne sais pas ce que c'est.
>
> Mesa. – Eh bien, ni moi non plus. Cependant je puis comprendre…
>
> Ysé. – Comprendre ! Écoutez-le ! Il ne faut pas comprendre, mon pauvre monsieur!
>
> Il faut perdre connaissance. […]
>
> Il faut se laisser faire.
>
> Il faut mourir […] (1080)

Ce brusque soulèvement d'Ysé en comparaison des très courtes répliques de Mesa parvient effectivement à faire ressentir au lecteur-spectateur la même sensation que l'amante : une précipitation de dire, un désir d'aimer.

Ysé se présente comme LA femme, à la fois la première en rappelant la création d'Ève tirée du corps d'Adam et en donnant l'image d'une « mer » d'hommes et de femmes qui découle d'elle par l'homonyme : « Une mère de femmes et d'hommes » (1080).

Face à la puissance de cette image et de cette voix qu'incarne Ysé, Mesa perd la parole : « Il essaye de parler, bafouille, bégaie, ferme la bouche et la regarde avec les yeux étincelants, les lèvres frémissantes » (1080-1081). Nous pouvons déjà déceler dans la didascalie que lorsque la parole fait défaut, le regard prend la relève. Mesa qui ne sait plus quoi dire, fixe Ysé de ses « yeux étincelants ». S'en suit donc un exposé sur la parole comme motif d'union ou d'intérêt entre les deux amants. Ysé démarre la discussion : « Parlez, professeur, je vous écoute ! ». Elle tentera de lui restituer le désir de parler en lui affirmant que sa parole est ce qu'elle aime chez lui. Elle lui dit : « vous parlez mieux que mon livre [d'amour] », « J'aime vous regarder entendre », « J'aime / Vous entendre parler, même ne comprenant pas. Soyez mon professeur ! », « Personne m'a appris. / Personne ne m'a parlé comme vous, l'autre soir » (1081).

Il est intéressant de noter dans ce passage les didascalies internes, qui suggèrent des changements d'émotion ou de gestes du personnage : « Il ne faut pas vous mettre en colère », « ce n'est pas la peine de rire bêtement », « Ne vous effarouchez point » (1081).

Nous savons désormais que ce qui sépare Ysé et Mesa est leur manière respective d'appréhender le monde. Ysé, nous l'avons vu, est plus proche du

spirituel, de l'abstrait, de l'immatériel. « Il faut perdre connaissance » avec elle ; elle aime « entendre parler » même si elle ne comprend pas. Mesa, lui, est nommé comme « professeur », il est du côté de la connaissance. L'amour pour lui doit être dialogue et dialoguée : « Mais tout amour n'est qu'une espèce de comédie mal jouée / Entre l'homme et la femme ; les questions ne sont pas posées » (1081). Il va reprocher à Ysé son échange vide avec Amalric : « Je n'ai rien à vous dire. […] / Aller causer avec Amalric ! » (1082) et s'avouera vaincu dans cet échange avec Ysé, qu'il préfère par le regard. En effet, après avoir répété deux fois « Je n'ai rien à vous dire », il lui dira « J'aime à vous regarder » (1082).

Toute cette tempête des aveux et des émotions se calme soudainement après la didascalie « Silence » (1083). Celle-ci prépare l'atmosphère de la séquence qui va suivre, un peu onirique. L'état de rêve est amené par le son d'une cloche : « Pause. La cloche sonne six coups. Ysé se lève comme si elle voulait sortir. Fausse sortie. Puis elle vient se placer derrière Mesa » (1083). Ysé, dans cette didascalie, agit un peu comme une somnambule. Puis, elle dit : « Mesa, je suis Ysé, c'est moi » (1084). C'est là la rencontre des amants. Une rencontre qui a eu besoin de la charge de l'émotion antérieure pour faire jaillir cette parole, cette nomination des deux amants, de leurs noms juxtaposés.

Élément un peu paradoxal, Mesa répond par la négative et annonce une impossibilité de l'union : « Il est trop tard. / Tout est fini. […] Tout est fini ! […] Je vous dis que tout est fini » (1084). Pourtant, le dialogue se prolonge encore sur sept pages. De quoi va-t-il être question ? De l'amour impossible et de ses conséquences sur l'âme. Des mouvements des personnages qui ne savent

comment se détacher l'un de l'autre. L'écriture décrit cette progression de la charge émotive. Il y a les tirets, qui marquent un changement dans l'énonciation, puis l'accumulation des points d'exclamation et d'interrogation. On lit aussi : « ravalant sa salive », « Pause » (trois fois), « yeux fermés », « Il lui parle tout près, dans l'oreille », « Violent, se tournant vers elle », « lourd et sombre », « faible et douloureux », « rapide », « lent », « Il se lève et se tient un moment tout droit comme au port d'armes », « il se retourne vers Ysé », « lourd et tendre », « lourdement », « à l'oreille, inentendu », « amèrement » (1084-1088), etc. Toutes ces indications donnent à voir le cheminement de l'émotion, la respiration qui est à l'origine de la parole, et la manière dont l'acteur doit déclamer chaque partie du texte. Mesa ne se contrôle pas, Ysé l'exprime : « Et je vois vos pensées, confusément comme des moineaux près d'une meule lorsque l'on frappe dans ses mains, / Monter toutes ensemble à vos lèvres et à vos yeux » (1087-1088).

La façon d'obtenir Ysé est par la parole, et plus précisément en la nommant, un peu à la manière divine qui en nommant les créatures les fait exister. Les amants se reconnaissent à l'appel de leur nom. Ysé, adultère, exprime son amour à la fois par la parole et le geste. Elle dit :

> Je voulais simplement causer, je me croyais plus forte que vous
>
> D'une certaine manière. Et maintenant c'est moi comme une sotte
>
> Qui ne sait plus que dire, comme quelqu'un qui est réduit au silence et qui écoute.
>
> Vous savez que je suis une pauvre femme et que si vous me parlez d'une certaine façon

> Il n'y a point besoin que ce soit bien haut, mais que si vous m'appelez (regard rapide) par mon nom,
>
> Par votre nom, par un nom que vous connaissez et moi pas, entendante,
>
> Il y a une femme en moi qui ne pourra pas s'empêcher de vous répondre (1090).

Tout au long de ce discours, Ysé imite les gestes d'une demande en mariage, gestes qui rajoutent à l'aspect symbolique de ce passage. « Elle se met à genoux devant lui », « lui [caresse] la main » (1089), « lui baise la main » et « lève lentement la tête vers lui, le doigt levé » (1090). Au final, le lien ne se forme pas par un baiser, mais par un geste symbolique : « Elle lui apporte son oreille tout près de la bouche », et un mouvement de lèvres seulement, sans voix : « Je ne vous aimerai pas » (1090). Cette union de l'oreille et de la bouche rappelle l'idée de l'existence de « deux hommes, celui qui écoute et celui qui parle[41] » chez Claudel.

Bref, dans ce premier acte, le vers claudélien donne véritablement à voir la naissance et la progression des émotions du personnage. D'une part, les didascalies permettent au lecteur-spectateur d'imaginer la respiration et la déclamation du comédien potentiel ; d'autre part, la parole est calquée sur le vers et le développement du sens émotif.

*Acte II : Le pacte de mort*

[41] Paul Claudel, *Mes idées sur le théâtre*, p. 212.

Le lieu dans lequel se déroulent le deuxième acte et le dialogue des deux amants annonce la suite des événements d'une manière assez ironique. L'espace est celui d'un cimetière de Hong-Kong et la didascalie donne à lire : « De temps en temps : bouffées de musique chinoise » (1099). L'atmosphère est à la fois sombre et joyeuse.

Il est intéressant d'abord de noter que le poète associe à la musique une idée de la respiration, de « bouffées ». Ensuite, il est pertinent de souligner ce qu'entendait le poète par l'usage de la musique dans un drame. La musique et le drame, ou le musicien et l'acteur, pour Claudel, doivent jouer main dans la main, ou plutôt, œil et oreille en synchronisation : « Le musicien lui-même est un acteur. Il suit le drame de l'œil et ponctue librement au moment voulu[42] ». Après avoir expérimenté le théâtre national japonais, le *Kabouki*, Claudel écrit ceci :

> Je compris alors ce qu'était la musique dramatique, c'est-à-dire employée par un dramaturge et non par un musicien, ayant en vue non pas la réalisation d'un tableau sonore, mais la secousse et le train à donner à notre émotion par un moyen purement rythmique ou timbré, plus direct et plus brutal que la parole[43].

Ainsi, la musique devrait souligner les « sommets », les émotions centrales.

> [La musique] est le *fil* du récit, comme on dit, en français, le *fil* de l'eau. Elle est la revanche latente du récit contre l'action et de la durée contre la péripétie. Elle est chargée de donner le sentiment du temps qui s'écoule, de créer une ambiance et une atmosphère, car dans la vie nous ne parlons pas et nous n'agissons pas seulement, nous écoutons, nous sommes environnés de quelques chose de

[42] *Ibid.*, p. 124.
[43] *Ibid.*, p. 123.

> vague, de divers et de changeant à quoi nous avons à faire attention. Ainsi comprise, la musique n'a pas pour objet de soutenir et de souligner les paroles, mais souvent de les précéder et de les provoquer, d'inviter à l'expression par le sentiment, de dessiner la phrase en nous laissant le soin de l'achever. […] Elle crée quand il le faut derrière le drame une espèce de tapisserie sonore dont les couleurs amusent et soulagent le spectateur et baignent de leurs reflets agréables l'aridité d'une description ou d'une explication. Elle est pour l'oreille ce que la toile de fond est pour le regard[44].

La musique est donc là pour souligner un aspect qui n'est pas nécessairement évoquée dans les discours, une atmosphère générale. Dans cet acte-ci, ce sera la joie de l'accord des deux amants, leur pacte. Ils vont se tacher les mains du sang futur de De Ciz, ceci est au premier plan du texte, mais la « musique chinoise » qui cadre l'acte est festive puisqu'il y a « éclipse de soleil » (1107) et union des amants.

Le deuxième acte débute par la promenade et le monologue de Mesa dans le cimetière, celui-ci attend « elle », « la personne » (1101) qui n'est point nommée : Ysé. Elle aussi ne le nommera pas : « Je ne le vois point. Je ne vais point l'attendre. / Je pense qu'il ne sera point venu » (1106). Nous supposons alors que les deux amants se sont donnés rendez-vous. Suit un dialogue entre De Ciz et Ysé dans lequel cette dernière supplie son mari de ne pas la laisser seule, et où elle apparaît comme une jeune femme faible au contraire de l'image de la (première) mère de l'acte I.

[44] *Ibid.*, p. 124-125.

Le dialogue débute brusquement : « Mon mari vient de me quitter. Je n'ai pas pu le retenir » (1107). Les didascalies signalent que quelque chose se prépare – « Ils se regardent avec gêne » et « Elle rit aux éclats, pas très sincèrement » (1107) – tout comme les points de suspension (rarement utilisés chez Claudel) dans la réplique de Mesa. Ceci fera écho à la fin de l'acte, où Mesa affirme à De Ciz, « la main sur le cœur », qu'il est « un sincère ami » (1118), alors qu'il envoie celui-ci vers sa mort.

Nous savons tout de suite que les deux amants manigancent quelque chose contre le mari :

> Ysé. – Je lui ai demandé de ne point partir, de ne point me laisser seule ici. Il ne veut pas m'écouter. Il dit non.
>
> Mesa. – Moi aussi, j'ai fait ce que j'ai pu. Comment vous laisse-t-il ainsi ?
>
> Je lui ai fait des propositions. Il aime mieux ses manigances. Il jouit. Il se figure qu'il me trompe. (1107)

Cette idée de tromperie et de mensonge apparaît à nouveau lorsqu'Ysé dit à Mesa : « Il ne faut point venir me voir », puis, plus loin, devant De Ciz, elle lui dit : « Il faut venir me voir, pendant que mon mari est parti. Je suis veuve ! […] Je suis veuve ! N'oubliez pas ! / Je suis veuve ! » (1116). Cette répétition du mot « veuve » a une force incantatoire quand on connait le sort de De Ciz.

Le second acte laisse à lire et à entendre de beaux duos d'amour, où, dans une étreinte, l'élévation émotive est marquée par la répétition de l'interjection « ô » :

> Mesa. – O Ysé, c'est une chose défendue […] O Ysé, le bateau qui nous a amenés […] O Ysé, ne me laisse pas revenir ! […] O

> colonne! ô puissance de ma bien-aimée ! ô il est amer, ô il est sacré ! ô il est détestable ! ô il est injuste que je l'aie rencontrée ! […] O c'en était trop à la fin, et il ne fallait pas que je te rencontre, et tu m'aimes, et tu es à moi et il me pousse un cœur à grands coups désespérés qui cède et crève ! […]
>
> Ysé. – O mon Mesa […]
>
> Mesa. – O chère chose qui n'est pas le bonheur ! (1108-1110)

Ces élans amoureux sont semés à travers le texte comme de petites bombes, de petits coups de « gongs [et de] pétards » (1107) auxquels les « bouffées de musique chinoise » s'accordent peut-être.

Vers la fin du dialogue, un soulèvement de l'âme est marqué par l'emploi itératif de l'interjection « ô » et la conjonction « et » :

> Ysé. – O parole comme un coup à mon flanc ! ô main de l'amour ! ô main de l'amour ! ô déplacement de notre cœur ! O ineffable iniquité ! Ah viens donc et mange-moi comme une mangue ! Tout, tout, et moi ! […]
>
> Moi, je comprends, mon bien-aimé,
>
> Et je suis comprise, et je suis la raison entre tes bras, et je suis Ysé, ton âme !
>
> Et que nous font les autres ? Mais tu es unique et je suis unique.
>
> Et j'entends ta voix dans mes entrailles comme une chose énorme et massive et aveugle et désirante et taciturne.
>
> Mais ce que nous désirons, ce n'est point de créer, mais de détruire, et que ha ! (1112)

Ceci aboutit à un « cri sauvage » (1112), le « cri que fait un cœur qui s'embrase » (1113) et qui peut être mieux compris en prenant connaissance de ce que dit Claudel à ce sujet : « à côté de la voix articulée, il y a la voix inarticulée,

le grognement, l'exclamation, le doute, la surprise, tous les sentiments humains exprimés par de simples intonations[45] ».

L'acte se termine par un mot d'ordre d'Ysé et la répétition exclamative d'un désir qui semble se transformer en prière ou en incantation :

> Ysé. – Il te demandera de rester ici
>
> Mais il ne faut pas le lui permettre et il sera bien forcé de faire ce que tu veux,
>
> Et il faut l'envoyer ailleurs, que je ne le voie plus !
>
> Entends-tu ?
>
> Et qu'il meure s'il veut ! Tant mieux s'il meurt !
>
> Tant mieux s'il meurt ! Tant mieux s'il meurt !
>
> Tant mieux s'il meurt ! (1115)

Dans les versions scéniques, l'oscillation entre l'impersonnel et le « tu » est flagrant. Au retour de De Ciz cependant, les amants se vouvoient.

*Acte III : Les retrouvailles et le pardon*

Le troisième acte est, si l'on peut dire, le plus abstrait. Deux lieux paradoxaux encadrent ce dernier acte : « un petit port du sud de la Chine, pendant une insurrection [et une] maison ancien style colonial » (1118). Un espace qui suggère à la fois l'ouverture et la fermeture, un état d'urgence et une intimité, qui dessinent bien aux yeux du lecteur-spectateur le déroulement de l'acte. Deux

[45] *Ibid.*, p. 124.

instances de dialogue ici, une première, où la parole apparaîtra pressante et affolée, et une seconde, où la parole est plus calme, plus posée.

Après la sortie d'Amalric qui se prépare à mourir dans l'insurrection, le retour de Mesa. Celui-ci rentre, comme aux deux autres actes, sans qu'Ysé, immobile, ne l'aperçoive. Sa tirade commence abruptement :

> Mesa. – …toutes mes lettres depuis un an.
>
> N'as-tu pas reçu toutes mes lettres depuis un an ?
>
> Pourquoi ne pas m'avoir répondu,
>
> Rien ! pas un seul mot, pas une seule petite ligne! […]
>
> Pardonne ces dernières lettres affreuses […]
>
> Parle seulement, mon amour, et tourne-toi vers moi, et dis-moi une parole afin que je l'entende et je que meure de joie. […]
>
> Parle ! (1127)

Ce passage signale un échec de l'écrit et, parallèlement, souligne l'importance et le désir d'entendre la voix de l'amante, sa parole.

Cette longue tirade montre le mouvement d'une émotion à l'autre de Mesa, sa confusion et son questionnement qu'il lance à Ysé. Les changements sont marqués par des pauses ou des gestes. D'abord, il la questionne sur les raisons de son silence. Puis, après avoir « raval[é] sa salive », il se défend fougueusement contre l'idée affreuse de l'amour éteint : « Non, je ne le crois pas, que tu ne m'aimes plus ! Non, Ysé, je ne le crois pas ! Non, non, mon cœur ! Non,

mon cœur ! Non mon cœur ! » (1127). Il tente ensuite de lui rappeler le pacte et la force qui les unissaient, malgré De Ciz :

> Mesa. – […] dis la chose que j'ai réservée !
>
> Mon corps, mon âme.
>
> Mon âme pour en faire ce que tu veux, mon âme comme si elle était à moi, et tu l'as prise,
>
> Comme si tu savais ce que c'est. […]
>
> Maintenant je t'apprends que Ciz est mort et je puis te prendre pour ma femme. (1127-1128)

Mais lorsqu'elle garde toujours le silence, il éclate de nouveau : « Eh quoi ! Tu ne m'entends plus ? / Tu ne m'aimes plus, Ysé ? / Non, Ysé, je ne le crois pas ! Non, mon cœur, je ne le crois pas ! Non, mon âme, je ne le crois pas ! Non, non, n'est-ce pas ? » (1128) Cette première partie de la tirade se termine sur son souhait de sauver Ysé.

Un « silence », puis il reprend la parole, mais plus calme. Il lui dit qu'il a de quoi les sauver : « J'ai un signe sur moi que tous respectent. […] / Entends-tu ? […] / C'est la vie que je t'apporte » (1128). Mais Ysé ne répond toujours pas. Et Mesa s'emporte une troisième fois, mais cette fois-ci ce n'est pas le désespoir qui colore son discours, c'est la haine. Son souffle se fait plus court, son discours est haché.

> Mesa. – Ainsi, cela est vrai ! ainsi, cela est vrai !
>
> Ainsi, ainsi, cet homme,
>
> Tu l'aimes, et moi, mais tu me
>
> Hais ! Tu l'aimes. Tu couches avec lui,

> Et la mort, la mort avec lui,
> Tu la préfères, plutôt que la vie avec moi. (1128)

Au retour d'Amalric, un combat laisse Mesa blessé, et les deux autres en fuite. La parole acquiert alors une dimension religieuse qui culmine dans le « Cantique de Mesa », que nous n'étudierons pas dans ce travail.

Lorsqu'Ysé réapparait devant Mesa, leur union prend une coloration plus spirituelle. Mais reste un élément qu'il importe de souligner dans le cadre de notre réflexion : reconfirmée, l'union des amants est faite par la parole, par la désignation nominale. Prenons pour exemple ce passage :

> Ysé. – Tout de même, Mesa, le monde, si grand qu'il soit, Mesa, il y a une chose, si grand qu'il soit, le monde, une chose qu'il ne pouvait te donner, Mesa.
>
> Mesa. – Quelle chose ?
>
> Ysé. – Ton nom vrai. Ce nom vrai qui est le tien et que je suis la seule à connaître.
>
> Mon âme qui est ton nom, mon âme qui est ta clef, mon âme qui est ta cause. Ce nom qui est le tien, ce nom à toi qui es inséparable de moi. (1138)

Maintes fois répétés, « Mesa » et « nom » résonne aux oreilles du lecteur-spectateur. Et ainsi, l'union des deux amants est réalisée par la parole, et plus précisément par l'acte de nommer l'autre, comme Dieu nomme ses créatures.

Le deuxième acte est le lieu du complot. Il se déroule quelques jours après le débarquement à Hongkong, dans un cimetière. Tandis que Ciz hésite à risquer

sa vie dans un voyage où l'attirent des affaires lucratives, mais louches et dangereuses, Mesa et Ysé se déclarent leur passion dans un grand duo opératique. Ils complotent contre Ciz, et parviennent à le décider à partir, espérant s'en débarrasser définitivement. Dans cet acte, la passion survoltée des amants est donc entièrement soumise à l'attraction du mal et de la mort. C'est le moment où, comme dit l'auteur, « la chair désire contre l'esprit ».

L'acte débute avec un long monologue de Mesa. Tout va se jouer : « Mon âme en moi comme une pièce d'or entre les mains d'un joueur. / Pile ou face » (1100).

Amalric vouvoie Ysé dans le troisième acte. Ceci crée une distance entre eux qui n'existait pas avec Mesa. Leur dernier échange avant de quitter la maison justifie mieux le retour d'Ysé vers Mesa que le dénouement de la première version.

On constate tout de même de moins en moins de changement au fil du drame. Certains critiquent avancent l'hypothèse que l'acte I aurait été rapidement écrit dans un même élan en vue de soulager la douleur qu'éprouvait Claudel, et que les actes II et III auraient été écrits plus tard. Ceci pourrait expliquer pourquoi le premier acte comporte plus de variantes que les deux autres, en regard de la version des années quarante.

> Plus encore que l'enchaînement des faits, *Partage de Midi* restitue l'état d'âme de l'écrivain. Simultanément acteur et auteur de son propre drame, Claudel en est assez proche et assez détaché

> pour représenter fidèlement et apprécier lucidement sa propre attitude à travers le personnage de Mesa. [46]

Pour « aller vers l'Autre », il devra s'affirmer en tant qu'auteur et développer son talent de dramaturge.

Les remaniements importantes reflètent la profonde évolution qu'a connue Claudel, soumis à l'épreuve de la vie et de la maturation du génie. Entre le drame composé en 1906 et le drame représenté, remanié en 1948-49, s'inscrivent – ne l'oublions pas – le long épisode vécu des « retrouvailles » et la mise en œuvre puis en scène du *Soulier de satin*.

> L' « apaisement moral » du poète lui permet de dominer un « drame intérieur » auquel il ne se contente plus de « donner jour », mais tente d'imposer une « forme ». Sans rien perdre de sa force et de sa spontanéité, la « poussée intérieure » est davantage astreinte au « regard » de l'artiste et soumise à un « point de vue extérieur ». Au fur et à mesure que l'auteur acquiert plus de maîtrise et de lucidité, dans son œuvre et dans sa vie, le « côté objectif » tend à l'emporter sur « l'élément subjectif ». La découverte de l'objectivité artistique va de pair avec la conquête de la sérénité morale. Désormais, dans l'existence et dans l'art de Claudel, « la composition domine l'inspiration.[47]

**Conclusion**

Ces analyses nous permettent de voir que la version de 1906 est plus lyrique, en comparaison des versions ultérieures. Cette version secrète possède les marques d'une écriture jeune, en croissance, et même s'il est possible d'y trouver la vision esthétique de Claudel (un vers structuré par le souffle, le thème des élans

[46] Michel Lioure, *L'esthétique dramatique de Claudel*, p. 278.
[47] *Ibid.,* p. 231.

contradictoires), on remarque surtout son manque de régularité. Les dialogues étudiés se ressemblent beaucoup d'une version à l'autre, car forcément c'est le même conflit, les mêmes tensions, mais l'on voit s'y préciser la conception claudélienne du monde, un drame non plus centré sur l'individu mais sur l'universel.

Claudel rend aussi les relations plus tangibles, plus réalistes en développant la familiarité entre les personnages et en accentuant le caractère de chacun des personnages de manière à les rendre distincts.

Le texte dramatique, tel une partition conçue pour s'incarner dans un corps et dans une voix, trouvera pleinement sa forme avec l'ajout des didascalies que nous étudierons dans le prochain chapitre.

## CHAPITRE DEUX :

JE EST UN AUTRE : LA PAROLE DU DRAMATURGE

La critique semble n'avoir accordé que peu d'importance aux didascalies chez Claudel. Tout au plus signale-t-elle leur présence sans essayer de comprendre ce qu'elles peuvent ajouter au texte et ce qu'elles peuvent suggérer de la mise en scène. Pourtant, les réécritures qu'a effectuées Claudel démontrent une préoccupation constante pour la mise en scène, largement soulignée par les critiques mais peu étudiée en elle-même. Mis à part *Partage de Midi : un drame revisité* de Gérald Antoine, dans lequel l'auteur accorde une maigre importance aux modifications des didascalies d'une version à l'autre, et quelques chapitres épars dans différentes vastes études, telles que *L'esthétique dramatique de Paul Claudel* de Michel Lioure, il existe peu de réflexions sur les didascalies dans les études claudéliennes.

Dans ce chapitre, on entend par didascalies toutes les indications scéniques, les noms de lieux et de personnages, le parlé et le montré, tout ce qui a trait à la voix et au paraverbal, y compris la musique. Dans *Partage de Midi*, il y a définitivement un ajout important de didascalies dans les versions de 1948 et 1949. Celles-ci tendent à préciser le jeu des comédiens, à mieux expliciter la

relation (ou tension) entre les personnages et à rendre le drame plus « réel », moins lyrique. Les didascalies désignent « le contexte de la communication », « les conditions concrètes de l'usage de la parole »[48].

> La distinction linguistique fondamentale entre le dialogue et les didascalies touche au sujet de l'énonciation, c'est-à-dire à la question *qui parle ?* Dans le dialogue, c'est cet être de papier que nous nommons le *personnage* (distinct de l'auteur) ; dans les didascalies, c'est l'auteur lui-même qui :
>
> a) nomme les personnages (indiquant à chaque moment *qui parle*) et attribue à chacun *un lieu pour parler* et une *partie du discours* ;
> b) indique les gestes et les actions des personnages, indépendamment de tout discours.[49]

Les didascalies dans *Partage de Midi* déterminent les conditions d'énonciation scéniques et imaginaires. Leur chevauchement permet au drame réel qu'a vécu Claudel d'être une œuvre dramatiquement réaliste.

Dans ce chapitre, nous allons étudier d'abord les didascalies spatiales, puis les didascalies à l'intérieur des mêmes dialogues observés dans le premier chapitre, soit les dialogues entre Amalric et Mesa, Ysé et Mesa et Amalric et Ysé. Nous tenterons de démontrer que les réécritures vont de pair avec une familiarité croissante dans les dialogues mise en évidence par les didascalies. Ces deux méthodes combinées, le dialogue et les didascalies, mettent en relief la tension entre les personnages.

---

[48] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 17.
[49] *Ibid*., p.17-18.

**Perte de repères**

Les premières didascalies témoignent d'une indifférence totale et délibérée à l'égard des repères traditionnels ; Claudel fonde ainsi un théâtre abstrait qui est, d'une certaine manière, inspiré des souvenirs de ses propres expériences. On constate une déréalisation très nette au niveau de l'espace et du temps. Les didascalies, dont la présence à elle seule témoigne malgré tout d'une ouverture sur un spectacle potentiel, donnent des indications très floues. Il y a différents lieux, qui ne sont jamais localisés avec précision.

On retrouve le même flou sur le plan temporel. La pièce ne fournit aucune indication sur l'époque à laquelle prend place le drame. Des détails épars leur donnent une coloration vague.

Avec les réécritures, Claudel accorde plus d'importance et d'attention aux exigences de la scène. Dans l'acte I de la version de 1948, le « pont d'un grand paquebot », qui devient « la plage » dans la version de 1949, est placé « face au public ». Les positions scéniques des personnages sont également données : « Au lever du rideau on voit les quatre acteurs […] / En avant : Mesa et Amalric. / Au fond : Ysé et de Ciz en silhouettes » (1065). Ceci donne non seulement une profondeur à l'espace scénique, mais détermine aussi le contexte du dialogue : Amalric et Mesa parlent en retrait d'Ysé et de Ciz. En plus de ces précisions, on apprend dans cette version, dès le début, que les personnages sont « en route vers l'Extrême Orient » (1065-version pour la scène et 1143-nouvelle version).

L'appropriation d'une plume dramatique semble également faire perdre à Claudel son goût pour les développements prosaïques. Les indications scéniques deviennent plus brèves, ne consistent plus à raconter mais à exposer les cadres des dialogues, le contexte d'énonciation. Par exemple, « quelque part dans l'océan Indien » (1065) n'est plus que « L'océan Indien » (1143). On constate que le mode est davantage dramatique. Le dialogue est un échange, mais il ne débouche pas souvent sur des décisions ; on parle pour savoir, comprendre, expliquer. L'amour, interdit, n'a pas d'autre espace que le dialogue.

L'évolution des indications scéniques de l'acte II permet de voir que Claudel maîtrise mieux l'art scénique au fil des réécritures. En « dramatisant » son expérience, elle acquiert en certain réalisme, car les cadres fixes et définis laissent encore une bonne marge de manœuvre aux metteurs en scènes de toute époque pour remettre en contexte la pièce. Dans la première version de 1906, le dramaturge peignait un paysage vaste qui provenait probablement de ses souvenirs : « on découvre plusieurs routes, un champs de courses, une usine, un petit port, la mer, et, derrière, la côte de Chine » (1012), mais on ne trouve aucune description précise de l'environnement immédiat, rien autour des personnages, sauf la mention « d'arbres touffus » (1012).

Dans la version de 1948, on apprend que Mesa est dans un cimetière chinois « désaffecté au milieu de vagues monuments européens ». Ces deux derniers mots ajoutent un détail important en mentionnant le contexte sociohistorique de la colonisation : les références politiques et commerciales émergent. L'atmosphère de ce deuxième acte est alors mieux définie. Claudel

introduit par ailleurs, dans cette réécriture, de la musique – « De temps en temps : bouffées de musique chinoise » (1099) –, mais la description possède encore une certaine teneur poétique. Ce ne sont pas des indications scéniques simples et directes. Les « bouffées » sont telles des bouffées d'air dans cet acte où la tension est croissante. Les « arbres touffus » deviennent « une espèce de jungle de bambous en hémicycle ». La poésie demeure.

Dans la nouvelle version, les descriptions sont plus précises et plus réalistes, mais témoignent d'un réalisme dramatique : « Le cimetière (soi-disant) de Hong-Kong » (1178). « Soi-disant », c'est-à-dire qu'il pourrait être tout autant ailleurs. Cependant, les didascalies servent toujours une esthétique et une poétique claudéliennes : « Une grande tombe chinoise désaffectée (style de Fou-tchéou) en forme d'oméga entourée de bambous. La forme d' Ω et cette espèce de trou en hémicycle bordé de bambous donnent l'idée d'un piège » (1178). Le décor présenté par les didascalies permet, explicitement, d'ajouter un niveau de lecture à la pièce. L'« espace » et l'« étendue de la terre » visibles sont comme un espace vectorisé de la conquête.

« On entend un bruit lointain de gongs et de pétards qui se renouvelle *[sic]* de temps en temps au cours de l'acte, cependant que l'éclipse avance (1178) ». Les déplacements et la position scénique de Mesa sont également précisés : « Mesa entre en descendant par le haut et vient se placer au centre de la tombe. Sur l'autel devant le double caractère chinois un morceau de marbre cassé sur lequel est écrit en gros caractères le nom : Smith » (1178). Un tel mouvement ressemble à une descente aux enfers, une chute dans le monde des hommes, le

charnel. On pourrait le lire comme une prolepse du péché que commettra le personnage, puisqu'on sait que c'est dans cet acte qu'Ysé et Mesa se déclarent leur amour et font le pacte de manipuler de Ciz pour qu'il quitte la région et son épouse, la laissant en garde à Mesa.

Le troisième acte est l'exception à la règle : la très longue didascalie de la première version est pratiquement coupée dans son entièreté dans la version pour la scène. Claudel ne garde que la mention du lieu, « dans un port du Sud de la Chine », et de l'« insurrection » (1033 et 1118). Dans la dite Nouvelle version, il ajoute plus d'indications scéniques. Il mentionne les objets qui doivent figurer dans l'espace de jeu : « Une table de cuisine, un lit avec sa moustiquaire, une psyché, une armoire à glace, etc., sans oublier le fameux rocking-chair en thukre » (1200, nous soulignons). Le jeu des acteurs est le même. Seul ajout d'importance : « Tout cela, on a le temps. Pas la peine de se presser ».

L'espace détermine toujours l'acte de parole du personnage. Ici, l'espace est clos, dominé par l'insurrection qui fait rage à l'extérieur. La parole est donc retenue, muette par la violence du contexte. Mesa et Amalric en arriveront aux poings. Le concret du dialogue n'est donc pas le seul entendu, le décor évoque aussi la tension, les conflits internes et la discorde qui règnent entre les personnages.

**Amalric – Mesa : Garder ses ennemis proche**

Le dialogue entre Amalric et Mesa au début de la pièce *Partage de Midi* est l'unique moment où ils discuteront seuls. Dans chacune des trois versions, cette situation ne sera pas altérée. Dans le reste de l'acte I, Ysé ou Ysé et de Ciz seront présents. Amalric n'apparaît pas dans l'acte II et dans l'acte III, Ysé sera témoin de la lutte entre son ancien amant et Amalric.

Nous sommes, dès le début de l'acte I, au milieu d'une conversation entre les deux hommes, qui deviendront au cours de l'acte des rivaux. Dans la version de 1906, Ysé et de Ciz n'apparaissent qu'après qu'Amalric prévient Mesa de prendre garde à lui et lui demande ce qu'il pense d'Ysé. Avant que celui-ci ne puisse répondre, le couple entre sur scène (983). Dans la version pour la scène, Amalric et Mesa parlent en retrait d'Ysé et de de Ciz. Ysé apparaît soudainement dans le texte, sans didascalie annonçant son arrivée. On peut donc imaginer qu'elle s'avançait lentement vers les deux hommes, mais Mesa le savait-il ? Était-il de dos? Cela laisse place à l'interprétation. Ce qui rend également ambigüe la dernière phrase d'Amalric : est-ce qu'il demande l'avis de Mesa sur Ysé devant elle ? L'entend-elle lui poser la question ? Claudel laisse beaucoup d'espace à l'interprétation dans cette réécriture. Dans la nouvelle version, une didascalie indique l'arrivée du couple marié « Ysé et de De Ciz se sont approchés » (1144).

Les didascalies permettent aussi au lecteur de se faire une meilleure idée du tempérament de chaque personnage et des relations qu'ils entretiennent. Par exemple, la didascalie « Il le prend en bouffonnant dans ses bras » (1065) apporte

une précision quant à la nature de l'échange entre Amalric et Mesa. La familiarité que nous avons observée dans le dialogue se transcrit aussi dans les gestes.

La familiarité se manifeste aussi lorsqu'Ysé affirme que dorénavant elle appellera Mesa, qu'elle vient de rencontrer, Mesa « tout court » (1067). La liste des personnages est un des éléments qui témoignent de la voix du scripteur. Dans *Partage de Midi*, tous les personnages n'ont que des prénoms, sauf de Ciz qui n'a qu'un nom. Cette différence d'appellation le garde à distance des autres. Il ne sera jamais dans les conversations, dira peu. Cette distance permet à Mesa de mieux tromper de Ciz dans l'acte II. Cette familiarité soudaine met en contraste leur relation dans ce premier acte.

Dans la version de 1949, les didascalies décrivent davantage le jeu des acteurs dans le dialogue : « Elle se tourne vers Mesa. »

Ysé est « espiègle » (1066) ; « elle rit aux éclats » souvent ; « Elle les ferme, les rouvre et en referme un » (1068), Elle est comme une petite fille. Ce qui semble énerver Mesa, qui est « bougon » (1066), et on lira même à deux reprises « Frisson d'agacement à la fois chez De Ciz et chez Mesa » (1146, 1148).

Quelques maniérismes sont aussi incompréhensibles. Par exemple, que signifie le frottage des mains de Mesa ? Amalric le mentionne à la page 1066 et Mesa le fait deux pages plus loin après s'être réjoui de la fête qui se prépare sur le bateau. Ils auront le « bateau à nous tout seuls » (1068), dit-il.

Ces didascalies du premier acte tendent à exagérer le jeu des acteurs. On a d'abord l'impression de lire une comédie de mœurs, un mélodrame. D'autant plus

que la longue réplique poétique de la version originale sera effacée des réécritures. Les réflexions poétiques ne se retrouveront qu'à la fin de la pièce.

**Ysé – Amalric : Le jeu du chat et de la souris**

Au cours de la lecture, le lecteur apprend qu'Ysé et Amalric ont déjà vécu une relation, mais elle l'aurait laissé. Malgré la teneur intime de leur conversation sur le bateau, dans les versions de 1948 et 1949, Mesa et de Ciz sont toujours visibles sur la scène. Il n'y a pas de changement substantiel dans la didascalie d'introduction au dialogue entre Ysé et Amalric. Le seul changement est le suivant : le pronom indéfini « *un* livre » devient « *son* livre » [nous soulignons]. Cette modification raffine le portrait que le lecteur s'est fait d'Ysé : elle semble peut-être alors un peu plus intellectuelle et moins enfantine. Ce serait un livre que le public aurait vu auparavant dans ses mains ou sur la scène, de sorte qu'il pourrait dire que c'est *son* livre.

Les rires, les pauses sont les mêmes dans la version de 1906 et celle de 1948, sauf pour l'ajout de la didascalie « (elle rit silencieusement) » (II, 1075) qui remplace le blanc textuel (991). D'autres ajouts existent dans la nouvelle version, mais là encore, elles ne changent pas la nature du dialogue ; ce ne sont que des indications de jeu et de déclamation plus précises : « gamme ascendante, regarde un œil, geste du menton » (1152-1153), « (pas de liaison) », « quatre syllabes » (1156-1157). C'est donc davantage la plume du dramaturge qui se transforme plutôt que le drame lui-même. Ysé peut sembler plus vulnérable dans la nouvelle

version avec les didascalies « Les yeux baissés » et « Elle relève les yeux sur lui », qui délimitent ses propos où elle dit à Amalric combien elle se sent « petite fille encore » (1155). On remarquera que les changements se font davantage dans le corps même du texte du dialogue, comme nous l'avons vu dans le chapitre un.

Enfin, leur dialogue s'interrompt beaucoup plus abruptement dans la version pour la scène et la nouvelle version que dans la version de 1906.

**Mesa – Ysé : La demande**

Le dialogue entre Mesa et Ysé est un segment important, comme nous l'avons vu. C'est le moment où ils se rencontrent et se déclarent leur amour. Mais jusqu'à la déclaration, c'est la difficulté à communiquer, à révéler les sentiments, qui doit être évoquée par le jeu.

Il y aura de nombreux ajouts dans la nouvelle version. Le nombre de didascalies augmente surtout dans la deuxième partie du dialogue. Jusqu'aux coups de cloche, dans les deux réécritures, on peut noter l'importance de la musique. Dans la première version, seule la didascalie « Pause » marque le changement de tonalité entre les deux personnages.

La version pour la scène précise le rapport entre Ysé et Mesa, et l'intonation que chacun doit avoir, alors que la nouvelle version ajoute une dimension, un dialogue entre le dramaturge et le public. Les répliques dites « Face au public » sont telles des interjections de Claudel pour expliquer son état. Dans la

plus longue réplique (1065-1067), les répliques d'Ysé sont très courtes et ponctuent la tirade de Mesa comme si c'était sa conscience.

Dans laa demande en mariage et la déclaration, la didascalie « à l'oreille, inentendu » (1088) est spécifiquement écrite pour le metteur en scène et le lecteur. Les didascalies « elle se met à genou devant lui », etc., disparaissent entre la version pour la scène et la nouvelle version.

Beaucoup demeure sous silence pour les spectateurs d'une représentation de *Partage de Midi*. On comprend mieux par la lecture tout le péché du dialogue entre Mesa et Ysé. Et tout doit demeurer sous silence, car seulement prononcer ses mots, ses pensées serait proférer l'irrémédiable péché, l'adultère. D'ailleurs, la répétition du mot « impossible » à trois reprises (1000 et 1003) encadre le dialogue.

Dans la nouvelle version de l'acte II, il y a beaucoup plus de didascalies sur les déplacements et les gestes de Mesa dans le cimetière, « côté cour… côté jardin », et pour introduire le dialogue des amants.

La distance physique est mise à l'avant-plan pour mieux mettre l'accent sur chaque rapprochement au cours du dialogue. La première étreinte est donc supprimée (1021).

Il y a aussi, dans ce dialogue, beaucoup de didascalies internes : dans la première version, on peut lire : « Je ne me recule pas… comme tu me serres à m'étouffer… Je vous ai saisie ! Et je tiens votre corps même Entre mes bras et vous ne me faites point de résistance » (1022).

Dans la nouvelle version, après le départ de de Ciz, Ysé ne « reste [pas] immobile » après avoir constaté l'absence de Mesa, elle n'hésite pas à partir ou, du moins, le texte ne laisse pas de trace qui nous porterait à le croire, comme ce fut le cas dans les deux premières écritures. Lorsqu'ils se voient enfin, la « gêne » (1021, 1107) est devenue « Silence » (1187). Claudel semble donc dire que chacun connaît les sentiments de l'autre. L'acte II porte donc réellement sur la honte de cet amour interdit, ce silence forcé.

Lorsque Mesa lui demande comment elle va, sa réaction est fausse : « "O moi, cela va toujours ! Rien ne m'empêche de manger." (Elle rit aux éclats.) » (1021). On lit d'abord dans la version pour la scène l'ajout « pas très sincèrement » (1107), puis dans la nouvelle version, « un peu faux » (1187).

Tout les porte à freiner leur ardeur. Mesa parle « avec une certaine difficulté » (1187) dans la nouvelle version.

La réplique d'Ysé qui précède n'a rien à voir avec le reste de leur conversation, c'est de la petite conversation. Il veut en fait savoir ce qu'il va se passer pour eux, entre eux. Pas de distinction entre les deux états dans la version de 1906. Alors que dans les réécritures, Ysé et Mesa ne se touchent pas jusqu'au renouvèlement des premiers aveux. Dans la version initiale, Ysé « tend la main » (1020) à Mesa avant même de prononcer un mot. Avant le début du long dialogue, il y a donc déjà communion.

Dans la version de 1906, un renversement dramatique s'opère après la réplique d'Ysé : « Il faut me laisser seule. Il ne faut point venir me voir » (1021).

Plutôt que de se quitter, ils ne se regardent pas pendant un temps, puis se lancent dans les bras l'un de l'autre et s'étreignent. Dans la version de 1948, il n'y a plus de « Pauvre Mesa », plus d'étreinte enfantine. On voit la tension dans la didascalie : « Ysé debout. Tous deux en silence ne se regardent pas. Mesa par derrière fait un pas en avant vers elle qui *lui tourne le dos et soudain Ysé étend les deux mains en arrière sans le regarder, et brusquement, elle se retournant,* lui, tombant la tête contre son flanc, ils s'étreignent, lui, sanglotant. / Long temps » (1108, nous soulignons). Elle veut partir, par conviction, mais elle ne peut résister à l'appel de la chair, de la passion. Les deux prochaines pages se disent dans cette position, cette étreinte, jusqu'à ce que « Mesa lui prend les bras et les étend avec les siens en forme de croix, lentement » (1110). Ils se regardent beaucoup. Il y a donc un changement de la distance forcée à l'étreinte passionnelle, des regards fuyant au face-à-face.

Les gestes prennent une teneur sexuelle et lyrique, les mots interdits sont à peine prononcés, freinés dans leur désir vorace : « Il lui prend la tête et lui parle dans la bouche. […] [J]e t'aime, et je dis que je t'aime, et je n'en puis plus. / Et je t'épouse avec un amour impie et avec une parole condamnée » (1110).

Au fil de ce pacte de mort (car ils vont bien mourir à la fin de la pièce), il y a beaucoup de jeux avec les bras et les mains : « Mesa lui prend les bras et les étend avec les siens en forme de croix, lentement », « De nouveau les bras en croix », « […] Devant lui, les bras étendus », « Elle lui prend les mains en les entrecroisant », « Elle se retourne et vient le prendre par derrière, comme Mesa l'a prise tout à l'heure », « elle lui prend la main droite avec la main gauche et

réciproquement », « Elle étend les bras avec les siens », « elle lui tient les mains » (version pour la scène, 1111-1113). Dans la réécriture de 1949, ces didascalies se résument à celle-ci : « Elle lui lève le bras avec le sien. Ici commence ce thème plastique du bras levé qui est très important ». Tout ce jeu des mains qui s'entrecroisent, qui se prennent puis se relâchent, exprime le désir conflictuel des amants de s'unir malgré le péché. Il y a même au départ un refus de prononcer l'interdit : « Il lui met la main sur la bouche », mais rapidement la parole vient accentuer l'action, « Je ne me retire pas » (1188). L'audace atteint son comble lorsqu'Ysé prend la main de Mesa devant de Ciz (1115 et 1196).

Ce qui transparait avec les réécritures, c'est que Claudel veut accentuer la difficulté d'exprimer leurs sentiments à cause de l'interdit. Par les gestes, etc., traduits dans les didascalies, le dramaturge joue sur la tension.

**Le dénouement**

L'acte III s'ouvre sur le retour d'Amalric à la maison où sont Ysé et l'enfant qu'elle a eu avec Mesa. Ysé est à la fois violente et faible dans ce dernier acte. Eros et Thanatos semblent ici s'affronter.

Dans la version pour la scène, il y a un ajout important, celle d'une musique au tout début de l'acte, trois didascalies en font mention aux pages 1119 et 1120.

Dans la nouvelle version, on lit : « [Ysé] est debout près d'Amalric. C'est elle qui est le soleil ». À nouveau dans cet acte, Claudel utilise le thème du soleil.

L'acte II se déroulait lors d'une éclipse, alors que cet acte-ci se déroule lors d'un coucher du soleil.

C'est surtout dans la longue tirade de Mesa que les plus grands ajouts de didascalies se font. Il y beaucoup de mentions de silence. Mesa ne sait pas comment aborder Ysé : « Mesa tressaille », « Il ravale sa salive ». Claudel fait un seul ajout pour séparer le souhait qu'elle a de lui expliquer son silence et ses lettres affreuses (1127). Les silences deviennent des « Pauses » dans la version de 1949. Le sens que le lecteur doit faire du texte change, puisque ce n'est plus sur le silence d'Ysé que nous nous questionnons, mais les pauses que prend Mesa dans sa tirade, la réflexion qu'il fait au fil des mots.

Beaucoup de didascalies sont ajoutées dans le Cantique de Mesa dans la version pour la scène. Les silences donnent l'impression que Mesa attend une réponse. Mais de qui ? Dans la nouvelle version, il invente la présence de la « bouilloire stellaire ».

**Conclusion**

Claudel écrit pour qu'*un autre* parle à sa place – et non pas seulement *un* autre, mais une collection d'*autres*. Le discours des personnages qui recouvre la parole du poète exprime le refus de témoigner directement de cette expérience.

Nous avons donc pu constater qu'à travers les réécritures, Paul Claudel porte plus d'importance aux exigences de la scène en ajoutant une série de didascalies qui encadrent le jeu des acteurs – des gestes aux tonalités de la voix –

et indiquent les aspects possibles d'une mise en scène. Parallèlement, il ajuste le drame à sa poétique.

Si, comme on l'a vu, le cadre chronologique général reste flou dans les deux pièces, on constate cependant que le texte construit une temporalité immédiate qui s'organise autour de la parole du personnage, programmant de ce fait une représentation virtuelle. Le texte construit sa situation d'énonciation, appelant son actualisation dans le spectacle.

# CHAPITRE TROIS :

## *PARTAGE DE MIDI*, EXEMPLE DE L'*ART POÉTIQUE*

Le tournant du XX$^{e}$ siècle connaît de grandes transformations qui bouleversent le rapport des hommes au monde. L'apparition de la locomotive à vapeur, de l'automobile et du téléphone abolit les distances et redéfinit la conception du temps. En 1889, la tour Eiffel, symbole de cette modernité du fer et de la machine, est inaugurée lors de l'exposition universelle de Paris. Le monde s'accélère, il est question de progrès et d'avancement. Face au matérialisme ambiant, qui pèse sur la littérature même, se développe une réaction qui veut redonner au mystère spirituel ses lettres de noblesse. Certains, s'ils admettent l'inconnu, le rattachent souvent à des théories scientifiques, comme le magnétisme. Chez Claudel, le mystère reste entier et signe du divin, il demeure sans explication scientifique.

Dans son *Art Poétique*, Claudel expose une nouvelle conception du monde, inspirée des pensées modernes de son époque, à laquelle il ajoute une dimension poétique. Par rapport à la génération révolutionnaire de 1848 dans laquelle régnaient un désespoir et un pessimisme excessifs, Claudel apparaît

comme un adepte d'une « philosophie du oui[50] ». Julien Gracq décrit le poète en ces mots :

> Ce qui me frappe, c'est la traduction continuelle chez lui d'une certaine attitude fondamentale vis-à-vis du monde, attitude qui atteint à une pureté presque emblématique, que j'appellerai *le sentiment du oui* […] oui global, sans réticence, un *oui* presque vorace à la création prise dans sa totalité… Un oui absolu euphorique, à tout ce qui doit venir […], c'est un appétit formidable d'acquiescement.[51]

Ce commentaire traduit bien la dialectique claudélienne du non, qui contraint le oui à l'action. La conversion de Claudel en 1886 ainsi que sa perception du refus de Dieu lors de sa retraite à l'abbaye de Ligugé en 1900, mentionnées rapidement par Mesa dans *Partage de Midi*, ont influencé son écriture et en particulier l'*Art Poétique* :

> Mesa – […] Je me suis tenu devant Lui
> Comme devant un homme qui ne dit rien et qui ne
> prononce pas un mot.
> […]
> Et ainsi je suis renvoyé tout nu, avec l'ancienne vie, tout
> sec, avec point d'autre consigne
> Que l'ancienne vie à recommencer, l'ancienne vie à
> recommencer, ô Dieu ! la vie, séparé de la vie,
> Mon Dieu, sans autre attente que Vous seul qui ne voulez
> point de moi, (version 1906, pp. 1002-1003)

Ces deux événements et la réflexion qu'il développe dans cette pièce apparaissent aussi, à bien des égards, comme une réaction vis-à-vis de l'idéologie ambiante, celle du déterminisme en particulier, qui réduit la vie à une production physico-chimique et la nature à une mathématique. Un peu dans la lignée du culte

---

[50] Anne Ubersfeld, *Paul Claudel, poète du XX^e siècle*, p. 173.
[51] Julien Gracq, « Pourquoi la littérature respire mal », cité dans Anne Ubersfeld, *Paul Claudel, poète du XX^e siècle*, p. 173.

romantique de l'Art et de la poésie, Claudel développera l'idée de l'acte poétique comme voie vers la connaissance (et *co-naissance*) du monde, de soi-même et du Créateur.

Le débat qui met Claudel aux prises avec les éminents représentants du matérialisme est en grande partie épistémologique, dans la mesure où il y a opposition, non entre deux entités antagonistes qui seraient la science et la poésie, mais entre deux modes de déchiffrement du monde : le *savoir* scientifique et la *connaissance* (*co-naissance*) poétique.[52] À la lecture de l'*Art Poétique*, il est possible de se demander comment Claudel réinvestit Dieu dans un monde où l'homme est maître de la nature et où le progrès infini a effacé la foi religieuse. L'*Art Poétique* marque l'acte poétique, par-dessus la vérité scientifique, comme la façon suprême de pénétrer la signification de l'univers.

Nous avons vu dans les deux chapitres précédents comment Claudel a écrit *Partage de Midi* pour mettre en relief la lutte entre des pulsions contradictoires. Les gestes traduisent cette tension que les dialogues n'abordent pas, sinon indirectement. La communication se construit dans le désir de taire les contradictions. La parole est refoulée jusqu'au moment où les amants se reconnaissent l'un l'autre et se nomment comme tel, acte profondément poétique. Cette parole libératrice, créatrice, le poète la conçoit dans son *Art Poétique* en 1907. Dans ce troisième et dernier chapitre, nous allons étudier l'*Art poétique*,

[52] Didier Alexandre, *Genèse de la poétique de Paul Claudel, « comme le grain hors du furieux butoir »*, p. 254-258. Ce débat n'est pas propre à Claudel comme le montre Didier Alexandre. On le trouve aussi bien chez les symbolistes (Verhaeren) que chez les Parnassiens (Sully Prudhomme), d'éminents représentants de la « poésie scientifique ».

pour en exposer les notions appliquées dans les réécritures de *Partage de Midi*, ce qui a permis à Claudel de transformer son expérience en drame.

**Progrès, scientisme et esthétique**

Plusieurs idées issues de la modernité peuvent sembler de prime abord contraires à la foi religieuse, pourtant certaines sont reprises par Claudel dans son *Art Poétique*. L'une de ces idées est celle de progrès, qui a voulu donner un sens à l'Histoire de l'humanité autre que celui qu'offrait l'Église. Dans l'introduction du *Sens du progrès*, Pierre-André Taguieff définit le progressisme comme « une idéologie, c'est-à-dire un système organisé de représentations et de croyances, qui se fonde sur la conviction que "l'humanité obéit, dans son processus historique, à une loi qui la porte, de gré ou de force, à un but supérieur" [53] ». Le progrès, comme la religion catholique, présuppose un idéal à atteindre ; seulement celui-ci est déterminé subjectivement par l'homme, qui domine la nature et qui a rejeté la doctrine de la chute et du salut. Claudel méprise le côté utopique du progrès moderne, mais il reprendra dans l'*Art Poétique* les concepts du temps, du rapport avec la nature et de la connaissance en posant la connaissance divine, c'est-à-dire de Dieu, comme l'ultime objectif à atteindre.

Dans la troisième partie de *Genèse de la poétique de Paul Claudel*, Didier Alexandre explique l'importance du contexte de la fin du XIX[e] siècle dans la poétique claudélienne. Le poète évoque le « bagne matérialiste[54] » quand il parle

[53] Pierre-André Taguieff, *Le sens du progrès, une approche historique et philosophique*, p. 11.
[54] Didier Alexandre, *Genèse de la poétique de Paul Claudel, « comme le grain hors du furieux butoir »*, p. 214.

de l'atmosphère de l'époque. Dans le chapitre « Apports du spiritualisme et du matérialisme », Didier Alexandre aborde quelques influences que nous évoquerons brièvement.

Félix Ravaisson réexamine la théorie de la connaissance à partir de l'aristotélisme et de la notion stoïcienne de *pneuma*. Ce principe de nature spirituelle et qui signifie le souffle vital, traverse tous les ordres de la nature, de la plante à l'homme. La notion de souffle vital n'est pas propre à Claudel, mais il l'intègre à sa dramaturgie. Plusieurs études abordent ce sujet, notamment dans *Tête d'Or*, dont on retrouve l'exemple déjà dans *Partage de Midi* comme nous l'avons vu dans le chapitre un. Claudel, tel que Ravaisson, rejette le déterminisme au nom de la liberté et de la volonté, et appelle à la recherche d'une voie médiane entre idéalisme et matérialisme, qui sera une sorte de spiritualisme. Il insiste notamment sur l'homogénéité du monde[55] (et annonce Bergson, qui, dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience*, opposera durée de la conscience et temps scientifique).

Émile Boutroux, dans *De la contingence des lois de la nature*, pense le monde non sur le mode de la répétition mais sur celui de la nouveauté. Il y a ici encore la recherche d'un espace de liberté. En effet, la contingence brise la systématicité du déterminisme en même temps qu'elle implique un « vouloir » originel à la création.[56]

[55] *Ibid*., p. 175-176.
[56] *Ibid*., p. 177-178.

Paul Janet refuse de réduire l'âme au seul système nerveux comme peut le faire Émile Littré. Il met en place une distinction entre, d'un côté, cause première et finale et, d'autre part, causes secondaires. Cette hiérarchie de deux séries de causalité, l'une spirituelle, l'autre physique, se retrouve chez Claudel.[57]

Le poète s'oppose au subjectivisme de Kant en s'appuyant sur le thomisme et sur le statut des phénomènes. Claudel postule une objectivité des phénomènes, car ils n'existent pas qu'à travers le sujet qui les appréhende. D'où l'affirmation de l'objectivité des couleurs, du temps, etc.[58]

Claudel s'oppose encore à Taine. Dans *De l'intelligence*, Taine parle d'« hallucination véridique » pour décrire le rapport de l'homme au monde. Ceci est évidemment contraire à Claudel, qui, dans la tradition thomiste, établit entre l'objet et le sujet une continuité. De l'objet à l'esprit par la sensation, il y a un mélange de connaissance sensible et de connaissance intelligible. Mais là où Taine est important en tant que contre-modèle, c'est dans sa volonté de tout ramener à un *fait* supérieur qui engendre les faits étudiés. Il pense pouvoir soumettre l'ensemble des faits à une loi unique. Il a une vision mécaniste, quasi productiviste (voire complètement). Taine donne une compréhension généralisante du phénoménal ; or Claudel refuse de ne voir le monde que comme « la déflagration spontanée d'une équation[59] ». En même temps, Claudel conserve certains points du positivisme, notamment l'idée d'un principe de conservation de l'énergie. Mais pour lui, ce principe tient son origine de Dieu. Claudel réinterprète

[57] *Ibid*., p. 178-179.
[58] *Ibid*., p. 180.
[59] Paul Claudel, *Art Poétique*, p. 47. Désormais, les références à cet ouvrage se feront dans le texte.

dans une perspective spiritualiste et métaphysique un concept positiviste au départ : grossièrement, de deux faits, il existe une qualité semblable, le troisième terme général confère aux deux premiers cette similitude. Chez Taine, c'est un fait, une cause, alors que pour Claudel, qui refuse de se cantonner au domaine de la science positiviste, le troisième élément, générateur de la qualité partagée par des faits par ailleurs différents, est de nature métaphysique, divine, issu de l'invisible. Claudel se place donc dans la perspective de Taine mais passe du positivisme à la métaphysique[60].

Claudel aborde aussi l'idée de totalité, le moindre fait est significatif. Ce qui change c'est le rapport entre les deux faits : à la succession que suppose la causalité Claudel oppose la simultanéité de l'appréhension poétique qui met en rapport deux faits en apparence isolés. Le discours poétique pense la liaison en terme d'association, de mariage, tandis que le discours scientifique la pense en terme de conséquence et de succession : d'où l'annonce par Claudel dans son *Art Poétique* d'une seconde logique fondée sur la métaphore plutôt que sur le syllogisme.

Chez les positivistes, la causalité et en particulier *la* cause sont très importantes. Or Claudel passe d'une causalité univoque à une causalité multiple : il y a *des* causes. À partir de là, les notions d'agencement et de composition deviennent primordiales. Il pense la causalité comme la causalité comme union des éléments dans la forme et union des formes dans d'autres formes en un rapport infini : l'image de la mosaïque. Dans l'*Art Poétique*, Claudel insiste sur l'idée

[60] Didier Alexandre, *Genèse de la poétique de Paul Claudel, « comme le grain hors du furieux butoir »*, p. 185.

qu'« aucune chose n'est complète par elle-même et ne peut se compléter que par ce qui lui manque. [Et] ce qui manque à toute chose particulière est infini » (42-43).

Dans le chapitre III, « science et poésie », Didier Alexandre discute entre autres de l'influence de Rénan. Celui-ci est sans cesse rappelé, notamment dans *Ma conversion* (1913) de Claudel. Pour Rénan, Dieu est à venir : il sera le résultat du processus de culture, il n'est pas encore. Le dieu catholique n'est qu'un dieu adapté aux besoins de l'homme encore frustré : il évoluera donc parallèlement au progrès de l'homme. Une telle affirmation est une aberration pour Claudel, parce que Dieu *est* et il est parfait ; il n'y a donc pas d'évolution possible. L'autre point de friction est situé dans la relation de Dieu et des hommes. Dieu, chez Rénan, a quelque chose du tyran, guère éloigné du vouloir-vivre schopenhauerien : l'homme est aveugle et soumis à une causalité qui le dépasse, et il n'y a pas de différenciation entre les individus, ils sont soumis aux mêmes injonctions. Pour Claudel, la singularité et la différenciation sont importantes : chaque homme s'est vu assigné un dessein qui lui est propre, dont il ne saisit pas la fin véritable, non parce qu'elle lui est masquée, mais parce que la fin dernière du dessein divin sera le résultat de la conjonction de toutes les destinées singulières, de toutes les différences assemblées (importance de la *forme* chez Claudel). De plus, la hiérarchie que fait Rénan entre les hommes ne peut satisfaire Claudel : ce premier met le Savant au-dessus de tout, et en particulier du poète. Ils ont néanmoins un

point commun en ce qu'ils distinguent deux causalités, l'une physique, l'autre mystérieuse.[61]

Claudel assimile science et étiologie comme Marcelin Berthelot. Cette question des causes et des effets traversent l'*Art Poétique* : il remet en cause le déterminisme matérialiste, mais il reprend les concepts de causes, d'effets et d'efficience pour penser la connaissance poétique. En ce sens, le rejet du déterminisme, comme le dit Didier Alexandre, est, chez Claudel,

> le prélude à la définition d'une causalité et d'une nécessité poétiques. Claudel n'aspire donc pas à soumettre la littérature aux catégories du discours scientifique, mais souhaite dire les limites du discours scientifique et déplacer à l'intérieur du champ littéraire, pour les réévaluer, les catégories de cause, d'effet, de nécessité, en articulant poétique et métaphysique[62].

De Saint Thomas d'Aquin, Claudel prend l'idée de la non contradiction de la raison et de la foi, de la possibilité de conciliation et de coexistence. Au-delà de l'opposition essence/être, idée abstraite/réel concret, l'élément qui les unit est la présence en tout vivant d'un vouloir qui le construit ; il y a une liaison substantielle entre le vouloir et l'intellect. Il y a un vouloir de Dieu créant le monde auquel participe le vouloir de la créature. Le poète comprend l'univers comme une somme énorme d'activités en mouvement. Ce qui importe au poète, c'est cette réciprocité dans la connaissance entre le moi et le monde : « l'homme connaît le monde non point par ce qu'il y dérobe mais par ce qu'il y ajoute lui-même » (*Acte Poétique*, 45). Si tout dans le réel est acte, mouvement créateur, son

---

[61] Didier Alexandre, *Genèse de la poétique de Paul Claudel, « comme le grain hors du furieux butoir »*, p. 213-220.
[62] *Ibid*., p. 162.

but est la satisfaction que produit le vouloir et par l'acte qui s'ensuit, son terme possible est le bonheur, soit l'optimisme de Saint Thomas d'Aquin.[63]

Claudel n'hésite pas à puiser ailleurs son inspiration poétique et esthétique. De Mallarmé, il adopte l'idée d'un système de signes cohérents sous la forme de l'analogie. Gilbert Gadoffre, dans la Préface de l'*Art Poétique*, cite Camille Mauclair qui explique que l'analogie est « le trait majeur du parler mallarméen » (10). Selon Mauclair, Mallarmé « surprenait entre les objets ou les actes les plus disparates, d'un œil infaillible, le point de contact ou de comparaison. Il concevait si nativement et avec une si grande force la plénitude indéfinie de l'univers qu'à son esprit rien ne se présentait isolément et que tout était système de signes cohérents et solidaires » (10).

Claudel est aussi un grand lecteur de Rimbaud qu'il a découvert en 1886. Rimbaud réintroduit, à l'heure du déterminisme, du chaos au sein de l'ordre. Si la science apprend aux choses à se tenir ensemble, la poésie rimbaldienne leur apprend au contraire à se distinguer les unes des autres. La poésie rimbaldienne permet à Claudel de sortir du carcan des règles scientifiques et d'y substituer une autre logique. Claudel n'adopte ni la position rationnelle, ni celle de la religion, c'est le poète se faisant « suprême savant », possesseur d'un savoir régulé qui peut mener vers Dieu.[64] Le monde naît de la subjectivité et de la sensibilité du poète (11). Ce système de représentation mallarméen et rimbaldien sous-entend « une religion moins Dieu » [expression de Villiers de l'Isle-Adam dans la préface d'*Axël*], une philosophie née de l'idéalisme allemand et de Schopenhauer : le

[63] *Ibid*., p. 167-173.
[64] *Ibid*., p. 221-228.

monde est mauvais et il n'existe que par la subjectivité humaine (11). Claudel réactualise ce système, mais garde Dieu comme fondement de tout. L'*Art Poétique* veut faire de l'analogie « une syntaxe, un instrument de connaissance et d'expression modelé sur la nature » (16).

De Darwin, Claudel a pris la redéfinition de la matière comme dépassant les limites d'un corps. Dans *La Sélection naturelle*, Alfred Russel Wallace rapporte que Darwin affirmait que « [l]a matière n'est pas une entité physique de la force, et la force est un produit de l'esprit ». C'est grâce à la science, ajoute-t-il, que « nous pouvons désormais concevoir l'intelligence comme indépendante de ce que nous appelions autrefois la matière, et nous entrevoyons comme possibles une infinité de formes de l'être unies à des manifestations infiniment variées de la force, tout à fait distinctes de ce que nous appelons matière, et tout aussi réelles » (21).

L'*Art Poétique* ne contient pas que des influences occidentales. Entre 1895 et 1905, Claudel passe la majorité de son temps en Extrême-Orient et plus précisément en Chine. Dès sa première année à Shanghai en 1895, Claudel lit une traduction du *Taodejing* de Laozi. Ce livre, écrit aux alentours du VII$^{e}$ siècle avant J.-C., est à la base du taoïsme. Il est divisé en courts poèmes écrits avec des phrases couplées dans lesquelles on peut supposer une importance de la rime et du choix des mots. Il y a aussi chez Claudel l'importance du mot, qui est la notion totale, signe par lequel le sujet maîtrise le réel, issu d'une touche sensible qui est première. Le langage est le résultat d'une sensation suivie d'une abstraction. « [Il] renonce aux systèmes de relations hiérarchisées et de transpositions prévus par la

syntaxe classique. […] [L]es mots […] ne tiennent plus leur sens de l'articulation de la phrase mais de leur position et de leurs voisinages » (10). La structure des phrases dans le *Taodejing* est quasi identique et il semble y avoir une symétrie dans les alternances et les oppositions sémantiques. La structure expose bien les notions de dualité que reprendra Claudel. Le premier poème, « La voie dans son essence », illustre bien ces deux notions :

> Aussi, tant qu'elle [l'Unité suprême] n'a pas le désir (de se [manifester)
>
> État *Yn* permanent de concentration et de repos,
>
> Elle contemple sa spiritualité (cœur de la Voie) ;
>
> Transcendante à tout mode et à toute puissance ;
>
> Tant qu'elle a le désir (mesure de l'être)
>
> État *Yang* permanent d'expansion et de mouvement,
>
> Elle contemple sa spirale (l'à-côté de la Voie, voie seconde).
>
> En se déroulant, le non manifesté produit le manifesté.

Cette dualité, la coexistence des contraires et leur complémentarité sont des idées que Claudel développe dans son *Art Poétique*. Il prend notamment son texte comme démonstration. Par exemple, il explique que les phénomènes se complètent comme les mots de ses phrases : « un million de mots divers qui se prêtent l'un à l'autre force et couleur » (48). De surcroît, « il y a connaissance,[…] lien donc entre les différentes parties du monde, comme entre

celles du discours pour former une phrase lisible » (72). La notion de l'Être issu du Non-Être présente dans le *Taodejing*[65] est également reprise par Claudel.

En somme, malgré la force de sa formule, « bagne », Claudel ne rejette pas tout le matérialisme. Il est conscient d'y avoir adhéré à un moment. Le dualisme extrême-oriental est statique (car il est équilibré), alors que l'Occident, par sa conception du temps, est dynamique.[66] De ces modes de pensée, Claudel va former un paradigme dans lequel mouvement et équilibre s'harmonisent. Et c'est bien dans ce contexte qu'émerge toute la tension présente dans l'œuvre claudélienne.

**L'*Art Poétique* : un travail de redéfinition lexicale**

Cette partie fera le commentaire de l'œuvre suivant le développement de l'auteur afin de bien saisir comment Claudel jongle avec les deux manières de concevoir l'univers, scientifique et poétique, dans le but de redéfinir certains mots qui lui permettront de construire sa nouvelle logique. Un exergue emprunté au *Deuxième Épître à Marcellin* de Saint Augustin introduit l'ouvrage. Gilbert Gadoffre le traduit en ces mots : « (Dieu) est aussi bien le régulateur de (l'éphémère) que le créateur (de l'immuable), jusqu'à (l'épanouissement final) de la beauté de tous les siècles, tel le chant suprême d'un artiste ineffable » (161). Redonner à Dieu son rôle de Créateur premier à la source de tout l'univers est

[65] Machiko Kadota. « L'*Art Poétique* de Claudel et le *Taodejing* », *Études de langue et littérature françaises*, n° 62, 1993, p. 82-83.
[66] *Ibid*.

l'objectif de l'*Art Poétique*, bien que pour y parvenir Claudel passe en revue diverses notions modernes.

La première partie de l'ouvrage s'intitule « Connaissance du Temps ». Dès la première ligne du « Prélude », Claudel définit son objet d'étude : le présent. Le temps sera considéré à la fois dans l'instant et dans sa durée. Il possède un message codé : « Ce n'est point le futur que j'envisage. […] L'homme pensait que toutes choses à toute heure avec son intime assentiment travaillées par la même inspiration qui mesure sa propre croissance élaboraient un mystère qu'il fallait de nécessité surprendre » (36, nous soulignons).

Dans les temps anciens, les hommes expliquaient le monde par la nature : « dans l'entraille des animaux », par « l'exhalaison de la terre et le rot de l'abîme », dans une « poignée de feuilles mortes », en consultant l'« oracle » (36-37). L'époque moderne a développé d'autres méthodes pour appréhender l'univers. Claudel oppose ainsi le religieux ou le mystique et le scientifique. Les mots : « aruspice », « être doué » (contrairement à un être instruit), « sibylle », « temple » s'opposent à « instruments », « hypothèses », « observatoires » (pour mesurer les astres et non plus les contempler), « le degré de la chaleur », « le poids de l'air », « la Bourse et la politique » (36-37).

Quand Claudel écrit « C'est ainsi que nous savons toujours parfaitement le temps qu'il *fait* et le visage qu'il se compose, l'arrangement conclu pour la journée entre Phœbus et la nue » (37), il est clairement ironique, parce qu'il sous-entend que les études physiques sont obscures et qu'elles découlent d'un contrat mystique, comme si le temps, « la nue », était vivant et faisait un

arrangement avec le météorologue, « Phœbus ». Selon Claudel, la science ne peut lire que ce qui est déjà « clair », mais elle ne saisit pas le mystère : « Nous lisons mieux l'aspect du ciel brillant » (37).

Claudel établit ici un parallélisme entre la physique et la métaphysique. Voici son hypothèse : « Mais peut-être que, plus prochaines qu'étoiles et planètes, toutes les choses mouvantes et vivantes qui nous entourent nous donnent des signes aussi sûrs et l'explication éparse de cette poussée intérieure qui fait notre vie propre. Et tel est le mystère qu'il s'agit présentement de reporter sur le papier avec l'encre la plus noire » (37-38).

Il s'oppose à la causalité univoque et soulève l'idée d'une pluralité de causes qui engendrerait une chose. Ainsi, il pose aussi la « notion de corrélations multiples (proche des exigences scientifiques du XX$^{e}$ siècle) » (162) : « Car la cause n'est jamais une. […] C'est ce couple d'un sujet et d'une action sur le sujet exercée du dehors, qui constitue proprement la cause » (39).

De nouveau dans un langage scientifique, Claudel énonce sa « première conclusion » : « *Le sujet n'implique pas le moyen* ». Ce qui rattache l'un à l'autre est le syllogisme, selon Claudel, c'est-à-dire le « procédé par lequel nous reconnaissons les choses et nous reconnaissons nous-mêmes parmi elles » (41). Pour lui, le lien que nous faisons entre le sujet et le moyen découle de nos expériences et de notre subjectivité, « instruits par l'expérience, éclairés par la certitude, ou poussés par notre fantaisie ». Il explique que ces liens et ces conclusions que nous inventons ont « force de *loi* » dans la mesure où « il est de notre pouvoir et notre droit » de cerner notre univers et de poser un nom sur les choses, mais il termine son raisonnement en évoquant que nos « lois » ne sont que

copiées de la nature (42). Le syllogisme « a pour point de départ une affirmation générale et absolue, l'attribution, une fois pour toutes, au sujet, d'une qualité, d'un caractère. Sans précision de temps ou de lieux » : « [Il] crée, en les *définissant*, les individus abstraits, [il] établit entre eux des séries invariables. Son procédé est une nomination » (58).

Pour Claudel, ce qui est dit « nécessaire » n'est que « l'ensemble des conditions » par lesquelles nous cernons un phénomène et lui apposons un nom. La nécessité n'est alors que « la confiance que nous donnons à la nature, notre certitude de la retrouver toujours pareille à elle-même en tant qu'objet de notre connaissance ». Pour lui, rien n'est vraiment nécessaire, « l'effet seul est proprement de nécessité » (46), parce que nous ne pouvons être sûrs de nous-mêmes. « Parce que nous distinguons quelques-unes des conditions d'un fait, nous n'en possédons pas la raison d'être. Nous le voyons mieux ou autrement : c'est tout » (47).

Après cette démonstration plutôt scientifique, le ton de l'article est rompu et devient plus lyrique. Claudel rappelle l'opposition entre le physique (concret) et la métaphysique (abstrait). Il s'adresse à ceux qui pensent que tout peut être connu et déchiffrable : « Tout est su, dites-vous, tout peut s'apprendre ». Il met en avant la beauté du mystère : « Pour moi, le noir de votre tableau ne me suffit pas, ni ces maigres signes qu'y trace la craie. Ce qu'il me faut, c'est le ciel noir lui-même ! » (44). Jusqu'alors, Claudel développait sa vision, tel un scientifique. Ici, il s'oppose au « Professeur ! » (44). Il oppose alors « deux niveaux de savoir » : « le niveau scolaire, avec la réduction de l'univers à un type d'explication

mécaniquement déterministe, puis le niveau poétique » (163). Le paragraphe est ponctué de nombreux points d'exclamation. Pour Claudel, « l'homme est encore nu ! » (44), « le monde est encore intact ; il est vierge comme au premier jour, frais comme le lait ! » (45), et il est impossible de tout connaître. « L'inconnu est la matière de notre connaissance, il est le bien de notre esprit et sa chère nourriture. » (45) Il rappelle encore la subjectivité de la connaissance : « L'homme connaît le monde non point par ce qu'il y dérobe mais par ce qu'il y ajoute : lui-même. Il fait lui-même l'accord qui est l'objet de sa connaissance » (45). Claudel construit bien une opposition machiniste-peintre, professeur-poète, science-poésie. Il veut substituer à la logique de causalité la notion de complémentarité (164).

Dans le second article, « Du Temps », Claudel débute en rappelant que toute chose « fait partie d'un ensemble plein, cohérent, indivisible [dans lequel] elle se place et s'agence » (48). Ainsi, il faut regarder le tout, tous les rapports dans l'ensemble pour comprendre la chose. « C'est le tableau qui donne à la tache que fait tout sa valeur. Mais le dessin n'est pas fini » (48). Ce que Claudel veut dire par là est que comme le temps coule infiniment, le présent est constamment nouveau, refait à chaque instant, et que l'univers est toujours neuf. « Le temps est le *sens* de la vie » et le sens est à la fois « l'intention et le propos, la direction et le sens » (48). Il rappelle cette notion de complémentarité par une comparaison aux mots dans une phrase : « un million de mots divers qui se prêtent l'un à l'autre

force et couleur » (48). De surcroît, « la comparaison de la main tend à exprimer la multiplicité et l'unité de l'univers en mouvement[67] ».

Claudel explique que l'homme comprend par rapport à l'ensemble, à une image générale :

> Vous me racontez Waterloo, vous m'expliquez la carte, vous me dites la rencontre de Wellington et de Blücher : et en effet il y a un lien entre ces notions. Or, je vois Waterloo ; et là-bas dans l'Océan Indien, je vois en même temps un pêcheur de perles dont la tête soudain crève l'eau près de son catamaran. Et il y a aussi un lien entre ces deux faits. Tous les deux écrivent la même heure, tous les deux sont des fleurons commandés par le même dessin. (59)

Il faut se rappeler que chaque petit détail vient rendre compte de cet ensemble : « mosaïque Instant » (54). De là naît l'idée d'univers total et de simultanéité qui commande le monde.

Le troisième article, « De l'Heure », sert de renforcement à ce qui a été dit sur le Temps, puis à élargir l'idée d'un temps et d'une durée uniques pour l'homme et l'univers[68], d'où l'analogie du cœur-pendule qui donne un seul rythme à la vie et au monde : « J'entends mon cœur en moi et l'horloge au centre de la maison » (55). Le cœur est nommé comme une « machine recluse entre mes os », un « ressort intérieur », une « pompe » « flambé[e] par le soleil respiratoire » (55), le « vase de la vie sous mes côtes » (57). Ces exemples, en particulier les trois premiers, font de l'homme une machine. Les phrases suivantes

[67] Pierre Angers, *Commentaire à l'*Art Poétique *de Paul Claudel*, p. 128.
[68] *Ibid*., p. 149.

renforcent cette idée : « Et comme la flamme jaillit sous le soufflet, éclatent à chaque aspiration la vie du corps et celle de l'âme, le vers substantiel, phrase ou acte » ; « Et comme le ressort du chronographe, réglé sur le soleil, presse en se déployant le système de roues et de pignons qui aboutit à l'angle mobile des aiguilles sur le cadran, ainsi le battement de notre cœur amène l'heure que nous indiquons et que nous sommes » (56). L'homme détient donc en lui les secrets du mécanisme de l'univers créé par Dieu. L'homme est alors mis au-dessus de la nature : « Nouvelle astrologie ! ce ne sont plus les astres qui fixent notre destinée avec l'arrêt horoscopique ; ce sont eux-mêmes qui obéissent à la palpitation héréditaire déléguée à ce vase de la vie sous mes côtes » (57).

Après tout ceci, Claudel explique la nouvelle Logique de l'Univers : la métaphore, « l'opération qui résulte de la seule existence conjointe de deux choses différentes » (58). La nature est métaphore, telles nos œuvres. Sa conclusion revient sur la cause : elle est « totale », et si elle est « particulière [elle] n'est qu'une fiction » parce que nous l'isolons dans notre esprit de l'ensemble, et elle « n'est jamais la même » (60) ; enfin, elle est sans cesse croissante. Quel est ce sens de la vie ? Claudel répond qu'il ne faut pas chercher dans le futur, mais à l'intérieur de nous : « Tout mouvement, nous l'avons dit, est d'un point, et non pas *vers* un point » (61).

**L'*Art poétique* : calembour et poésie vitale**

Dans la deuxième partie, « Traité de la co-naissance au monde et de soi-même », Claudel traite de la notion de connaissance. L'article débute par un

calembour : « Nous ne naissons pas seuls. Naître, pour tout, c'est connaître. Toute naissance est une connaissance ». Le mot passe de sa conception primaire, qui est simple compréhension cognitive d'un objet ou d'un fait, à une compréhension essentiellement sensible. Le poète discerne trois types de connaissances. La première, « la Connaissance brute » : « Toute chose qui est, de toutes parts, désigne cela sans quoi elle n'aurait pu être » (66). Il y a donc déjà la notion d'interdépendance. Pour connaître une chose, il faut être capable de cerner ce qu'il est de ce qu'il n'est pas. Dans l'acte I, Mesa n'est pas un homme pour les femmes. À la base de cette connaissance brute sont quatre termes : tous les êtres ont de semblable le mouvement, il y a mouvement lorsqu'il y a une variation dans l'existence, les choses se connaissent soit contiguës, soit complémentaires, et chaque chose est à la fois définie (par les choses extérieures) et définissante (en leur étant extérieure) ; elle ne connaît donc que ce qu'elle exclut par sa propre existence[69].

Le poète « voit le monde pour le compte des autres, inspecteur et traducteur du monde visible. La concordance entre la nature et notre esprit s'explique seulement par une commune paternité divine, la nature est notre sœur et non notre mère » (168). « Je constate seulement que le monde et moi sommes animés de la même force géométrisante, que je retrouve indifféremment et commodément en moi ou hors de moi » (70).

Dans l'article « De la Connaissance chez les êtres vivants », le rythme développé sur le corps s'étend au cerveau :

[69] *Ibid.*, p. 65.

> La cervelle est un organe, au même titre que l'estomac et le cœur ; et, de même que les appareils digestif et circulatoire ont leurs fonctions précises, le système nerveux a la sienne, qui est la production de la sensation et du mouvement. […] L'appareil assure l'épanouissement, l'expansion à tout le corps de l'onde cérébrale, constante comme le pouls. (79)

Claudel passe du cerveau aux cinq sens, donc à la connaissance sensible. Le rapport que nous avons avec nos sensations est de causalité (86). Les sens sont interdépendants et permettent d'établir l'image la plus complète d'une chose. Le toucher est le sens le plus important : « les mains ont chez nous le rôle actif » (86). Le corps est un outil de mesure : « Par le *rule o'thumb*, par le toucher sur le pouce de nos quatre doigts, nous avons notre outil du nombre et de la surface. Par l'angle articulé de nos phalanges, par l'écartement des compas divers dont nous sommes munis, nous possédons la sphère et le volume » (87). Le goût et l'odorat ajoutent des informations supplémentaires : « La vue nous donne des images de l'espace ; l'ouïe en trace la durée. De ces images, l'une se construit sur la différence et l'autre sur la variation » (89). Ces deux sens sont complémentaires. Cette façon de concevoir le monde comme produit de toutes les informations provenant des cinq sens rappelle la théorie des correspondances. Cette théorie est également connue comme procédé esthétique sous le nom de synesthésie : « reconstituer une unité profonde entre tous les éléments que nous maintenons généralement à l'écart les uns des autres. […] Baudelaire parvient, grâce à la

synesthésie, à dépasser sa connaissance du réel limitée dans le temps et l'espace : en reliant certaines de ces sensations entre elles[70] ».

« [L'homme] constitue lui-même, partout où il est, un centre […] Il *connaît* [les phénomènes] par sa seule présence » (92). Il y a de cette manière un passage du visible à l'invisible, comme du signe au signifié dans l'analogie, car la connaissance est abstraite.

La troisième connaissance est la « Connaissance intellectuelle ». Pierre Angers résume la démonstration en quatre étapes : « 1. La forme seule a valeur de constance. 2. La forme constante est le produit d'un effort constant et d'un effort continu qui la maintiennent. 3. La pression d'une forme constante sur les sens produit une sensation constante. 4. La sensation constante engendre l'idée générale[71] ». La connaissance intellectuelle est, pour l'homme, de construire sa forme par le contact des objets qui l'entourent, mais c'est lui qui décide de l'objet sur lequel posera son attention, et donc sa connaissance et sa co-naissance sensitive. Claudel développe un vocabulaire inspiré de l'électricité dans cet article. On peut y lire l'influence des ondes, « générateur », « charge » (98). Notre rapport au monde n'est pas un rapport de besoin comme pour les animaux, alors l'homme doit lui-même mesurer le monde selon ses propres critères.

C'est alors que survient le pouvoir d'appel du mot. La nomination est un acte créatif :

---

[70] Emmanuel Adatte, *Les fleurs du mal et le Spleen de Paris: essai sur le dépassement du réel*, p. 116-117.
[71] Pierre Angers, *Commentaire à l'*Art Poétique *de Paul Claudel*, p. 272.

> Si nous ne pouvons produire aucun objet, nous pouvons produire cet état de nous qui en est la connaissance et le signe que nous lui donnons pour caractère. Produire, c'est-à-dire douer d'une existence extérieure un être artificiel, uniforme, s'imprimant toujours sur nos sens de même. Cet être est ce que nous appelons un mot. (101)

En appelant les choses, l'homme rappelle le moment où il est rentré en contact avec celles-ci. Claudel revient un peu sur une remarque au début de l'ouvrage qui voulait que le mot ne puisse totalement désigner une chose : le mot n'est pas loi. Ici, toutefois, le mot redéfinit la relation que nous avons avec les objets par la co-naissance. En se nommant, Mesa et Ysé souligne qu'ils sont conscients de l'autre. L'homme devient « maître, avec le mot, de l'objet qu'il représente » (102). Le pouvoir de l'homme de nommer une chose, « c'est substituer au temps qu'elle met à être celui que nous prenons à l'énoncer » (102). C'est avec les mots que l'homme peut manipuler le monde, car ce qu'il change, c'est en fait sa propre subjectivité et non les choses elles-mêmes.

Tous les articles précédents établissaient les paramètres nécessaires pour expliquer comment le mort ne signifie pas l'arrêt de la vie et de la connaissance (co-naissance). L'article « L'Homme après sa mort » explique que la mort signifie seulement que l'être n'est plus perçu selon les mêmes critères sous lesquels nous le connaissions. Mais la vibration existentielle, le mouvement sont antérieurs à la matière, alors il est toujours possible de connaître et co-naître, seulement ce n'est plus par les sens. Durant notre vie, les choses auxquelles nous avons donné un nom existent dans notre conscience. Le mot ne désigne pas la chose que nous avons connue par le contact sensible et vibratoire, mais cette chose créée dans

notre imaginaire. Ainsi, le monde existe en nous-mêmes, et lorsque nous mourrons, il n'y a plus de connaissance en ce qu'il n'y a plus de choc possible, mais la forme est finale.

Dans *Mémoires improvisés*, Claudel reformule cette co-naissance au/du monde :

> L'être ne cesse pas de naître, il ne cesse pas de remplir la forme qui lui a été attribuée. Il a une certaine forme qu'on peut représenter par un cercle et il remplit continuellement ce territoire circulaire […] par une vibration qui va du centre à la périphérie, et la sensation résulte de l'interception de cet objet sur ce courant circulaire qui s'impose à lui. C'est ce que j'exprime en disant que toute connaissance est une « naissance » […]. Nous ne cessons pas de co-naître au monde, c'est-à-dire que notre connaissance c'est l'œuvre de l'épanouissement circulaire de notre être constamment en état de vibration, sur lequel viennent s'insérer les touches diverses qui sont les objets de cette co-naissance spéciale […]. L'âme séparée après la mort n'est pas dépendante de ses organes, mais dépend toujours de ce mouvement de vibration, de plus ou moins de gammes, de la brève et de la longue, la systole et la diastole du cœur ; toujours, vous trouvez dans la nature, et spécialement dans l'être vivant, ce rythme d'une émission suivie d'une tension.[72]

**Conclusion**

Du XVI^e^ au XVIII^e^ siècles, la littérature reste en grande partie tributaire des Anciens. Le principe esthétique dominant est l'imitation. Corneille imite Sénèque, Racine imite Euripide, La Fontaine imite Ésope. En théorie, les Modernes l'emportent et réclament le droit à l'originalité, dès la fin du XVIIe siècle. En pratique, l'imitation des Anciens s'étend sur tout le XVIIIe et déborde

[72] Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, p. 231-232.

loin au XIXe, chez des auteurs comme Victor Hugo. Cette conception humaniste de la littérature voile en partie les progrès scientifiques majeurs qui se déroulent au XVII$^{e}$ siècle. Galilée, Descartes, Harvey parviennent à des résultats stupéfiants par la méthode mécaniste. À la fin du XIX$^{e}$ siècle, il n'est plus possible de cacher la criante vérité : la science portée par la Révolution industrielle a déjà conquis le monde.

Claudel joue avec les mots pour redéfinir le monde et créer une nouvelle logique. Sa soif de spiritualité ne pouvait se satisfaire du matérialisme et des sciences de son époque. Dans l'*Art Poétique*, Claudel souligne le lien qui unit le physique et la métaphysique : la création, c'est-à-dire la création d'idées qui permettent de circonscrire le monde. Ces idées, subjectives, sont poétiques. Il y a quatre éléments à son esthétique : le présent (présence effective du monde et imagination unificatrice du poète), la métaphore, la composition et la contradiction.

Ce qui intéresse le poète n'est pas la minute historique mais une sorte de condensé qui implique à la fois tout l'espace et tout le temps. Cette vue métaphysique s'inscrit dans l'écriture. La matière de l'écriture est le monde comme totalité concrète (principe de l'analogie). La simplicité du concret nourrit la métaphore, dont le rôle est de montrer non seulement la richesse, mais l'unité du monde, création de Dieu. L'écriture montre les liens et crée un objet nouveau, fruit de ce qui est la vertu créatrice propre au poète, son imagination. Le pouvoir de synthèse et de composition est de faire une co-naissance, une action, une formation. La composition est toujours déjà là, elle est présente dans le monde,

créature de Dieu, et le poète a pour ambition non tant de créer un accord d'éléments divers que de le constater pour le montrer, pour en être le héraut. Pour qu'il y ait création, il faut qu'il y ait union d'éléments que la minute présente réunit.

L'originalité de Claudel est qu'il reprend des concepts scientifiques, notamment celui de la nécessité, mais le redéfinit et le repense à travers la poésie : ainsi si la *situation*, définie selon le schéma de l'harmonie des causes, soit comme effet de plusieurs causes conjuguées, semble renvoyer à la nécessité aristotélicienne, ce n'est qu'une illusion. Car Claudel élargit à l'infini le domaine des causes ; il subordonne la partie au tout, le fini à l'infini, le visible à l'invisible : bref, le matériel au spirituel. La nécessité chez Claudel n'est donc pas une relation unissant deux phénomènes, l'esprit d'un peuple influençant sa production, mais un phénomène et le spirituel qui se déploie derrière : tout renvoie finalement au divin, même si des causes matérielles peuvent s'être glissées au sein des causes spirituelles. C'est d'ailleurs cette coexistence des deux causalités qui fonde le principe essentiel de la dramaturgie claudélienne : l'homme est pris entre une causalité séculaire, désir de pouvoir, sexualité, et une autre extra mondaine, le spirituel, l'appel de Dieu et de la transcendance. La nécessité est subordonnée à une philosophie du monde qui suppose que le détail renvoie à l'horizon qui l'englobe, horizon divin chez Claudel.

Claudel veut retranscrire les événements historiques sur une droite verticale ce qui permet d'effacer la logique de causalité, de réunir le spatial et le

temporel dans un éternel présent et d'instaurer une logique de l'analogie. Ainsi, le décodage des événements est un creusement de sens, et l'Histoire devient parabole. Dans cette façon de voir l'univers, ce que Claudel parvient à changer est la valeur de la vérité scientifique et de la vérité poétique. La première, étant foncièrement autoritaire, devient inférieure à la seconde qui, par la connaissance et la co-naissance au monde, vise le général et l'absolu. L'acte poétique traduit enfin « la tension vers un idéal inaccessible, qui exige d'être actualisée par une cause dans son support matériel et par la connaissance sensible[73] ». Nous avons pu observer, dans les deux premiers chapitres, que la structure dramatique dans les pièces de Claudel se déploie autour d'un amour conflictuel et de la tension qui en découle. L'opposition charnel/spirituel prend sa source dans le for intérieur du personnage, dans sa position face au monde, mais cet amour, ce conflit et la dialectique de l'individu et du social ne sont que des reflets, des incarnations du drame divin qui se joue en ce moment même.

[73] Didier Alexandre, Paul Claudel. *Du matérialisme au lyrisme*, p. 393.

# CONCLUSION

Dans l'introduction de la nouvelle édition de la Pléiade consacrée au théâtre de Claudel et publiée à l'automne 2011, Didier Alexandre commente : « […] Claudel en appelait à la collaboration active du spectateur, à ses sentiments et à son intelligence. Son art est exigeant, c'est-à-dire sans concession aux règles, aux canons, aux mots d'ordre. […] Ce théâtre, tout en paradoxe, dérange[74] ». En effet, les techniques théâtrales et linguistiques de l'auteur ont intéressé de nombreux critiques. Sa langue, contraire aux règles de l'époque, choque. L'ouvrage *Paul Claudel et la langue* d'Emmanuel Kaës explore sur plus de quatre cent pages les conceptions claudéliennes du mot et de la phrase, les réponses du poète à la question de la norme grammaticale ainsi que des notions plus « politiques » telles que la « clarté française » ou le « génie de la langue ». *Partage de Midi* fut d'abord écrit pour exorciser l'expérience de l'adultère, mais est rapidement devenu, parallèlement au regard que Claudel posait sur lui-même, l'incarnation de la position du poète face au monde. Les réécritures exposent les incessants changements dans sa pensée poétique « vivante ». En fait, la première version de *Partage de Midi* est déjà elle-même le résultat d'un premier travail : le texte de 1906 s'inspire de *Fragment d'un drame* écrit en 1888.

---

[74] http://www.lalibre.be/culture/divers/article/681402/paul-claudel-le-souffle-fou-de-la-langue-et-du-theatre.html

La langue de Claudel est fondée sur un échange avec le lecteur, sur le travail que ce dernier doit faire pour comprendre l'intrigue – un peu comme l'effort que l'Homme doit faire pour décoder les créations de Dieu. Cette expérience que Claudel fait avec la langue, les praticiens du théâtre l'ont bien comprise et, semblerait-il, peut-être même avant les théoriciens littéraires. Le « texte théâtral n'est pas comme un objet littéraire autosuffisant, mais une somme de questions posées, auxquelles la représentation doit répondre[75] ». Le metteur en scène Jean-Christophe Blondel réitère par cette affirmation les concepts de *texte troué* et de *texte-partition* qu'ont avancés Anne Ubersfeld et Henri Meschonnic, entre autres, et donne une importance à la théâtralité, comme l'avait fait Claudel de manière toujours plus marquée dans chacune de ses réécritures.

Le poète modifie la parole de ses personnages et ajoute des didascalies, portant une attention particulière à la mise en scène, au jeu des acteurs et à leur diction. Il reproduit le drame qu'il a vécu, puis le transforme par son regard critique sur sa propre expérience. Nous avons vu dans le premier chapitre les nombreux changements d'une version à l'autre, plusieurs changements que Gilbert Gadoffre avait repérés, mais ce dernier n'avait pas réellement élaboré d'explication à ces changements, comme nous avons tenté d'en donner dans le cadre de ce mémoire. Le travail réflexif qu'entreprend le dramaturge sur son propre drame est souligné par quelques critiques, surtout des metteurs en scène tels que Gaël Baron, Nicolas Bouchaud, Charlotte Clamens, Valérie Dréville, Jean-François Sivadier, qui ont collectivement monté la pièce au Festival

[75] Dossier pédagogique, Compagnie Divine Comédie.

d'Avignon en 2008 : « [Claudel] ampute sévèrement les passages les plus lyriques, adopte un registre de langue beaucoup plus familier, comme s'il voulait teinter d'ironie son rapport à sa propre histoire, marquer son détachement par rapport aux faits qui s'étaient déroulés presque cinquante ans plus tôt[76] ».

Nous avons vu que chacun des couples représente bien la tension entre le dire et le taire – et non le *faire*, car *Partage de Midi* n'est pas un théâtre d'actions mais de la parole. Les personnages « deviennent tous porteurs du projet autobiographiques[77] ». Aucun des quatre personnages ne dit franchement ses pensées, ils jaugent l'attitude de l'autre et agissent en concordance. Ils jouent des rôles et cette « théâtralité » évoque le « création/destruction au fondement de l'art poétique de Claudel[78] ».

Cette distance critique et auto-ironique que prennent les personnages se traduit aussi dans la voix du dramaturge à travers les didascalies. *Partage de Midi* annonce le « théâtre moderne, qui voit la disparition du personnage à caractère et l'apparition de personnages à facettes multiples »[79]. Claudel met en scène la naissance de l'action dramatique pour permettre le passage de la mémoire individuelle à la création collective.[80]

---

[76] *Partage de midi*, mise en scène collective (Festival d'Avignon 2008) - MES de Gaël Baron, Nicolas Bouchaud, Charlotte Clamens, Valérie Dréville, Jean-Francois Sivadier.
[77] Christèle Barbier, *Claudel metteur en scène*, p. 10.
[78] *Ibid.*, p. 7
[79] Dossier pédagogique, Compagnie Divine Comédie.
[80] Christèle Barbier, *Claudel metteur en scène*, p. 10

# BIBLIOGRAPHIE

## CORPUS PRINCIPAL

CLAUDEL, Paul. « Partage de Midi » (première version), *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1967, collection « La Pléiade », p. 981-1062.

—. « Partage de Midi » (version pour la scène), *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1967, collection « La Pléiade », p. 1063-1139.

—. « Partage de Midi » (nouvelle version), *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1967, collection « La Pléiade », p. 1141-1228.

## CORPUS SECONDAIRE

CLAUDEL, Paul. *Art Poétique*, Paris, Éditions Gallimard, 1984.

—. *Partage de Midi : un drame revisité : 1948-1949*, Gérald Antoine (éd.), Paris, L'Âge d'homme, 1997, collection du Centre Jacques-Petit.

—. *Partage de Midi*, Paris, José Corti, 1958.

—. *Partage de Midi*, Gérald Antoine (éd.), Paris, Gallimard, 1994.

—. *Mémoires improvisées*, Paris, Éditions Gallimard, 1969.

—. *Partage de Midi*, Paris, Gallimard, 2006 [1972], collection « folio ».

—. *Mes idées sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1966.

## CORPUS CRITIQUE SUR CLAUDEL

ALEXANDRE, Didier. *Genèse de la poétique de Paul Claudel, « comme le grain hors du furieux butoir »*, Paris, Honoré Champion, 2001.

ALEXANDRE, Didier. *Paul Claudel du matérialisme au lyrisme, « comme une oie qui clabaude au milieu des cygnes »*, Paris, Honoré Champion, 2005.

ALEXANDRE-BERGUES, Pascale. « La rime claudélienne. L'exemple de la "Corona benignitatis anni Dei" » dans Michel Murat et Jacqueline Dangel (dir.), *Poétique de la rime*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 413-439.

ANGERS, Pierre. *Commentaire à l'Art Poétique de Paul Claudel*, Paris, Mercure de France, 1949.

AQUIEN, Michèle. « Une forme paradoxale. Le verset claudélien dans Tête d'Or », *Études littéraires*, XXXIX, 1, p. 83-92.

BANNIARD, Michel. « Le verset claudélien. Remarques sur ses sources patristiques et sur son originalité formelle » dans Didier Alexandre (dir.), *L'Écriture de l'exégèse dans l'œuvre de Paul Claudel*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2008, p. 175-191.

BOZON-SCALZITTI, Yvette. *Le verset claudélien : une étude du rythme (Tête d'Or)*, Paris, Lettres modernes, 1965.

COMPAGNIE DIVINE COMÉDIE, *Paul Claudel, metteur en scène*. Dossier pédagogique. www.compagniedivinecomedie.com (15 août 2012)

HUDRISIER, Garance. *Les didascalies dans le théâtre de Claudel*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2001.

KADOTA, Machiko. « L'Art Poétique de Claudel et le Taodejing », *Études de langue et littérature françaises*, no 62, 1993, p. 82-83.

KAËS, Emmanuelle. *Paul Claudel et la langue*. Paris, Classiques Garnier, 2011.

KURTS-WOESTE, Lia. « Le rythme dans Tête d'Or de Claudel. Une politique de l' "iambe" », dans Didier Alexandre (dir.), *L'Écriture de l'exégèse dans l'œuvre de Paul Claudel*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2008, p. 211-234.

LÉCROART, Pascal. « Parole humaine et langage poétique dans Tête d'Or », dans Didier Alexandre (dir.), *L'Écriture de l'exégèse dans l'œuvre de Paul Claudel*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2008, p. 181-196.

LIOURE, Michel. *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Armand Colin, 1971.

*Pièce (dé)montée*, mise en scène collective (Festival d'Avignon 2008) - MES de Gaël Baron, Nicolas Bouchaud, Charlotte Clamens, Valérie Dréville, Jean-François Sivadier. http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee (15 août 2012)

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. « Sang chrétien, flots rythmiques » dans Dominique Millet-Gérard et José-Luis Diaz (dir.), *Voir Tête d'Or*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2006, p. 139-158.

UBERSFELD, Anne. *Paul Claudel, poète du XXe siècle*, Arles, Actes sud, 2005, collection « Apprendre ».

## CORPUS THÉORIQUE

HAMON, Philippe. *L'Ironie littéraire Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Livre, 1996.

MESCHONNIC, Didier. *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1982.

MESCHONNIC, Didier. *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1995.

ONG, Walter J. *Orality and Literacy*, New York, Routledge, 2002.

SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions Belin, 1996.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre II L'école du spectateur*, Paris, Éditions Belin, 1996.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre III Le dialogue de théâtre*, Paris, Éditions Belin, 1996.

ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987.

## AUTRES ŒUVRES CONSULTÉES

ADATTE, Emmanuel. *Les fleurs du mal et le Spleen de Paris: essai sur le dépassement du réel*, Paris, José Corti, 1986.

TAGUIEFF, Pierre-André. *Le sens du progrès, une approche historique et philosophique*, Paris, Flammarion, 2004.